revue roumaine

1969 3

Publication littéraire trimestrielle paraissant en français, russe, anglais et allemand

Rédaction et administration:
5, Strada ION GHICA
BUCAREST
Téléphone: 15.35.88

Imprimé à l'Entreprise polygraphique
« ARTA GRAFICĂ »
133 — 135, Calea Șerban Vodă
Bucarest

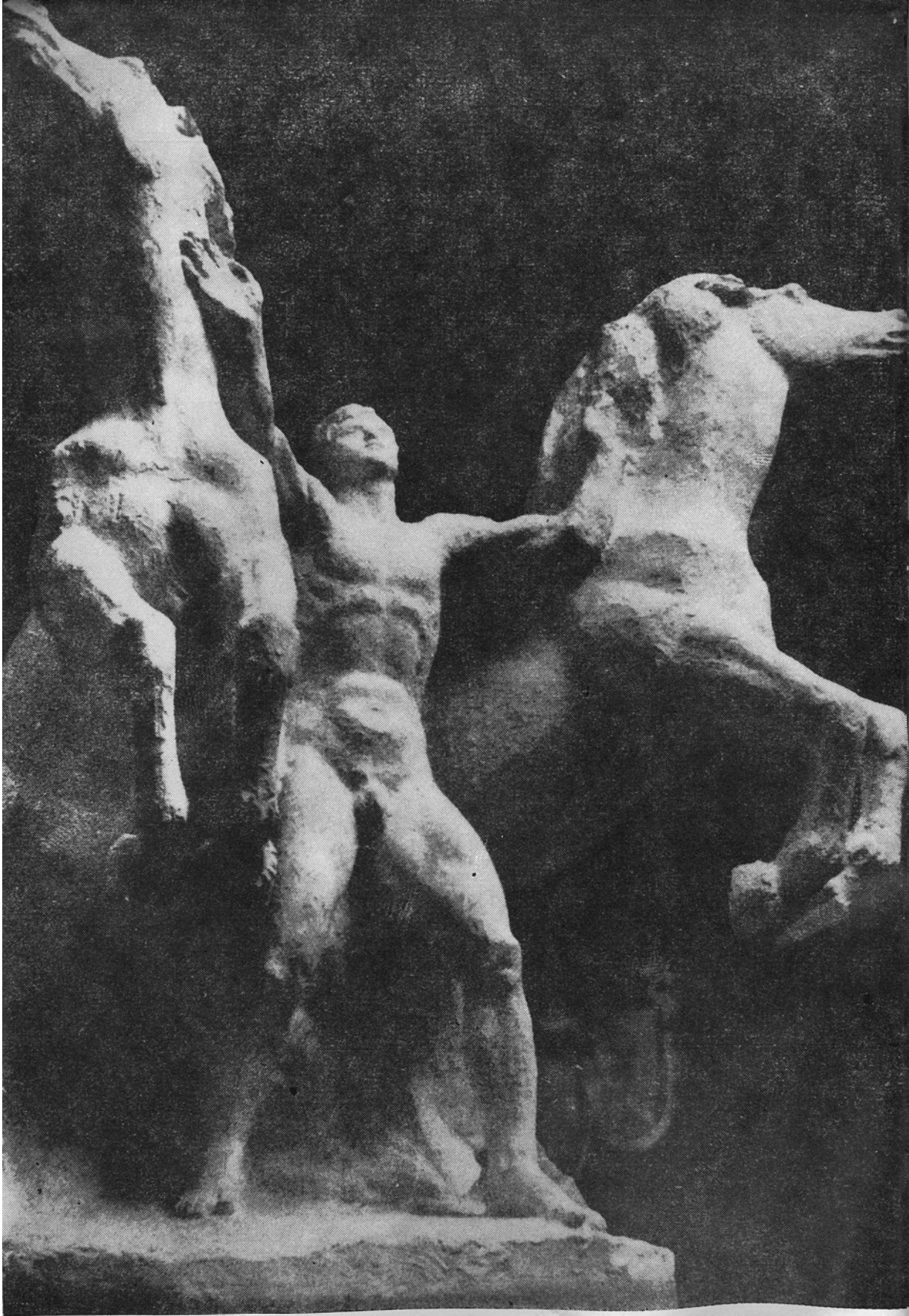
1944 XXV 1969

Le vingt-cinquième anniversaire de la Libération de la Roumanie

Le présent numéro comprend
les sections suivantes:

LA REVOLUTION (3 – 43)
EDIFICATION D'UNE CULTURE (45 – 63)
LE MOUVEMENT ARTISTIQUE (65 – 83)
PERMANENCES D'UNE LITTÉRATURE:

L'Engagement (85 – 122)
A la recherche du vrai (123 – 158)
Protéisme des formes (159 – 196)
Du national à l'universel (197 – 234)
Visages de l'Homme (235 – 269)



L A R E V O L U T I O N

Textes par:

GEORGE BACOVIA
EUGEN BARBU
LUCIA DEMETRIUS
MIHU DRAGOMIR
GRIGORE HAGIU
MAGDA ISANOS
EUGEN JEBELEANU
ION LĂNCRĂNJAN
ALFRED MARGUL SPERBER
FERENC SZEMLER

Un Quart de siècle en deux millénaires

Il existe dans la vie de chaque peuple des moments qui décident de leur destin. Parfois, ces moments sont issus des bouleversements de la guerre, d'autres fois, ils portent l'empreinte de la révolution.

Dans l'histoire mouvementée du peuple roumain, installé depuis deux millénaires dans la région carpato-danubienne, les épreuves cruciales n'ont pas manqué. Ce furent des guerres contre l'envahisseur, menées pour sauvegarder l'entité nationale et défendre une terre bénie par le travail et la pensée pacifique de ses ancêtres; ce furent des révoltes et des révolutions où la passion de la liberté se conjuguait avec le souffle purificateur des renouvellements sociaux, avec le battement d'ailes du progrès. Ces moments de vérité furent nombreux dans l'histoire roumaine, mais aucun peut-être n'a connu une telle puissance de réverbération que celui issu, il y a 25 ans, de l'éclatement de feu et de sang de l'insurrection populaire du 23 Août 1944.

En ces jours à jamais mémorables, l'écrasante majorité de la population de la Roumanie, ayant à sa tête des combattants communistes éprouvés, a uni ses forces, et, en un immense effort, a brisé les chaînes de la dictature militaire fasciste, mettant fin à la néfaste aventure de la guerre hitlérienne pour se joindre sans réserve aux puissances alliées. C'était le fruit des dures années de lutte clandestine vécues par les antifascistes roumains, des indicibles souffrances et de la haine accumulée éprouvée par les masses, traînées, contre leur volonté, dans ce cauchemar de crimes et de destructions. La Roumanie trouvait normalement sa place à côté des autres pays de la coalition antihitlérienne, à côté de l'Union Soviétique en premier lieu, qui avait supporté et supportait encore le poids le plus lourd de la guerre, portant, au prix du sacrifice héroïque de ses soldats, des coups sévères aux armées nazies et décidant ainsi du sort de la guerre. L'apport du peuple roumain fut, en ces ultimes mois de durs combats, à la mesure de l'acte insurrectionnel qui l'avait affranchi, libérant ses énergies : le retournement des armes roumaines hâta l'écroulement du système militaire allemand à l'est de l'Europe, rapprochant de quelques mois le jour de la victoire; les soldats roumains, à côté des soviétiques, purifièrent du fascisme non seulement leur propre territoire national, mais aussi d'importantes portions des territoires hongrois et tchécoslovaque.

La signification acquise par le 23 Août 1944 dans l'histoire de la Roumanie est loin cependant de se limiter à ces pages de glorieuse affirmation militaire. Pour les Roumains, la journée du 23 Août représente *le symbole même de la Liberté*. Elle fut l'instant de la proclamation résolue de la dignité du peuple car, si elle marqua l'affranchissement du joug fasciste, elle fut aussi la première journée d'une ère nouvelle dans l'histoire de la Roumanie — l'ère de la révolution populaire, de transformations fondamentales, sur le plan social, économique, politique et culturel, scellant l'instauration et la victoire définitive du socialisme, la renaissance nationale du peuple roumain.

Le socialisme en Roumanie, né de l'application créatrice des principes universels du marxisme-léninisme aux réalités spécifiques de la nation roumaine, fit ses débuts en cette journée d'août, où furent créées les conditions nécessaires pour la conquête de la véritable liberté, de cette démocratie authentique qui, par l'abolition définitive de l'exploitation et de l'oppression de toute espèce, a instauré sur les principaux moyens de production le pouvoir des ouvriers et des paysans. Une nouvelle Genèse était ainsi inaugurée, dramatique souvent, toujours sublime, dont le démiurge fut le peuple lui-même, guidé par la pensée lucide et la volonté inébranlable du Parti Communiste Roumain.

Août 1944 — août 1969; un quart de siècle en deux millénaires — deux millénaires d'histoire qui ont constitué, sur la terre admirable de la Roumanie, — sous la vieille couronne de pierre des Carpates, et sous la bénédiction des eaux vivifiantes du Danube — une galvanisation au feu ardent de rudes épreuves, ciselant continuellement l'âme d'un peuple qui, bien qu'établi sur ces terres depuis le fond des âges, se fait un titre de gloire d'être toujours jeune. Deux millénaires de quête de sa propre personnalité, de construction d'une civilisation au confluent des grandes civilisations européennes, lui ont créé une spiritualité efflorescente, d'une originalité marquée. Dans le transfert permanent des valeurs, les Roumains ont apporté — en acceptant tout ce qu'il y avait de bon chez les autres — une voix personnelle, d'une résonance profonde. A côté de l'inestimable trésor du folklore, le moyen-âge roumain a offert des personnalités d'envergure universelle au monde de la pensée, de la recherche et de la littérature: Dimitrie Cantemir, Nicolae Milescu, Nicolaus Olahus. Plus tard, sous le stimulant du « printemps de l'humanité», ainsi que l'on a surnommé la révolution de 1848, la Roumanie a donné Nicolae Bălcescu et Mihaï Eminescu. Au cours des cent dernières années, les valeurs de la science et de la culture roumaines intégrées dans le patrimoine commun des peuples ont fait briller les noms de savants tels que Victor Babeş et Emil Racoviţă, Traïan Vuïa, le dr. Ioan Cantacuzino, Nicolae Iorga ou Henri Coandă. Dans les arts et les lettres, il suffit de prononcer les noms de Constantin Brancusi, Georges Enesco, Panaït Istrati. Certes la richesse de nos talents littéraires, artistiques et scientifiques est beaucoup plus vaste, mais c'est l'avenir qui établira leur consécration devant le monde entier. Les grandes permanences de la culture roumaine qui se sont développées dans l'esprit de l'espace carpato-danubien acquirent une consécration tardive, mais profonde et durable. Une brillante pléiade de poètes, depuis Mihaï Eminescu jusqu'à Lucian Blaga, Tudor Arghezi et Nicolae Labiş, une admirable école de peinture, depuis Nicolae Grigorescu, Tonitza, Petraşcu et Luchian jusqu'à Ion Ţuculescu, une galerie diverse de sculpteurs dont Brancusi reste le père spirituel, une vaste gamme de prosateurs, depuis Ion Creangă jusqu'à Mihaïl Sadoveanu, et de Ion Luca Caragiale à Liviu Rebreanu, constituent des valeurs qui peuvent figurer dignement à côté des plus représentatives de l'art universel.

Sans aucun doute, un quart de siècle rapporté à deux millénaires d'histoire, c'est peu. Pour modeler la spiritualité d'un peuple, pour l'évolution d'une civilisation, vingt-cinq ans peuvent sembler une période infime. Et cependant, cette époque brève, née à l'issue d'une

guerre et au début d'une révolution, fut pour le peuple roumain l'un de ces moments marquants, d'une importance cruciale, qui décida de son destin. Le dernier quart de siècle — partie intégrante de l'histoire de deux millénaires de la Roumanie — a établi les coordonnées fondamentales pour son développement dans la perspective de l'avenir. Le vaste processus d'industrialisation, commencé dès les premières années de la reconstruction d'après-guerre ne cesse de s'amplifier avec chaque année qui passe, avec chaque année entrée dans le laboratoire des planifications scientifiques. La Roumanie offre aujourd'hui l'image d'un vaste chantier, où les échafaudages dévoilent d'un côté de nouvelles constructions pour se transporter aussitôt ailleurs; où les voies patriarcales se transforment en routes modernes, où les bourgs de province sont sortis de la torpeur d'un monde qui semblait situé hors de toute évolution pour devenir, grâce aux fabriques et aux usines édifiées entre leurs murs ou à proximité, de nouvelles cités industrielles, dont les produits portent le nom de l'industrie roumaine au-delà des mers et des océans. Les vieux centres industriels ont acquis par leur participation au produit national de la Roumanie, le poids de véritables métropoles de la pétrochimie, de la sidérurgie, des constructions mécaniques. Ce qui caractérise ce processus, déployé à une cadence qui est parmi les plus hautes du monde, c'est le développement de localités naguère retardataires, devenues des centres urbains exerçant une forte influence sur le milieu environnant. Parallèlement à l'expansion industrielle, à l'introduction rapide dans la production d'automatismes complexes, d'équipements et de technologies à grand rendement, la classe ouvrière — classe dirigeante de la société roumaine — a acquis elle-même une nouvelle structure qualitative, et cela grâce à l'accroissement du nombre des ouvriers hautement qualifiés, au développement de la personnalité humaine, diversement intéressée par les sphères de la science, de la technique et de la culture, actionnant du haut de sa maturité intellectuelle. Par ailleurs, ce processus est également en cours de développement au sein de la vie rurale, où une agriculture coopérative, établie sur des bases socialistes, permet, grâce à la mécanisation, à l'application de la chimie, à un vaste programme d'irrigation et d'investissements dans l'élevage industrialisé, d'obtenir des productions dont l'accroissement, la diversification et la qualité, ne pouvaient même pas être imaginés dans la Roumanie d'il y a quelques décennies. Classe devenue unitaire, alliée sûre de la classe ouvrière, la paysannerie prend elle aussi une part active à l'essor de toute la nation socialiste roumaine, vers un haut niveau de civilisation et de culture. Les campagnes, couronnées d'un succès rapide, menées pour la liquidation intégrale de l'analphabétisme, pour l'éradication des maladies endémiques, pour la pénétration dans les coins les plus éloignés du pays des bienfaits de l'électricité, du cinéma, de la T.S.F. et de la télévision, sont déjà du domaine des années héroïques de la première période après la Libération. Ces dernières années, les efforts s'orientent vers le perfectionnement des processus inaugurés dans les conditions souvent dramatiques du retard hérité et du manque d'expérience. L'élévation du niveau scientifique et éducatif de l'enseignement de tous degrés, le passage à l'enseignement obligatoire de dix ans, l'extension, l'équipement accru et l'amélioration organisationnelle du système sanitaire, l'accroissement vertigineux du nombre de logements neufs et des équipements socio-culturels, ne sont que quelques éléments de l'élévation constante du standard de vie matériel et culturel du peuple tout entier — objectif primordial de toute la politique de l'Etat roumain socialiste.

Il est normal que, dans une société qui connaît tant de stimulants de modernisation, qui trouve dans l'exigence de progrès sa raison d'être, l'intelligentsia trouve la place prestigieuse à laquelle elle a droit. Les intellectuels roumains, profondément engagés dans la réalisation des idéaux humanistes du socialisme, comptent dans leurs rangs des personna-

lités marquantes — savants et chercheurs, professeurs et instituteurs, écrivains et artistes — qui, par toute leur activité, contribuent au grand assaut de la civilisation, qu'il s'agisse de la vie matérielle ou du domaine des beautés spirituelles. En œuvrant, en créant au bénéfice du peuple, les intellectuels roumains ont acquis en même temps une audience internationale, dans la ligne ascendante que les nobles traditions de leurs devanciers leur imposaient comme un devoir sacré.

La physionomie de la société roumaine d'aujourd'hui, née sous le signe ardent du 23 Août 1954, constitue un exemple éloquent de la fécondité de la fusion entre liberté et socialisme : une société homogène, caractérisée par une étroite cohésion politique et morale, par la coopération solidaire et démocratique de tous ses membres — roumains, hongrois, allemands ou de toute autre nationalité — et, en même temps, une société où s'affirment librement les valeurs individuelles. Ce respect pour l'homme, sur lequel est axée toute la vie nationale, trouve son reflet dans la politique que la Roumanie s'efforce de promouvoir dans ses relations internationales : une politique dont les principes de base sont précisément le respect de la souveraineté et de l'indépendance des autres peuples, l'égalité en droits, la non-ingérence dans les affaires intérieures. C'est sur ces critères poursuivis dans un esprit conséquent, sur la coopération fraternelle avec les pays socialistes, sur une ouverture large à une coopération réciproquement avantageuse avec tous les pays du monde, que la Roumanie fonde toutes ses initiatives et ses actions dans les institutions internationales, dans ses contacts bi et multilatéraux.

En accord avec ces réalités politiques, économiques et sociales, la culture roumaine actuelle est nettement orientée vers l'élément social, ouverte aux problèmes de la collectivité, dans le but de parachever l'homme contemporain, constructeur actif et conscient d'une nouvelle société, fondée sur l'idée et l'action, entre les normes extérieures de conduite et les impulsions intérieures, entre les connaissances acquises et les convictions formées. Le renouvellement radical, la restructuration de la base matérielle dans un sens moderne, la révolution du système de pensée, tout ce qui fait que la Roumanie d'aujourd'hui est entièrement différente de la Roumanie des années d'avant-guerre, ont constitué la force motrice et une inépuisable source d'inspiration pour l'art et la littérature.

On a parlé, en liaison avec le rythme rapide d'accroissement du potentiel économique de la Roumanie, d'un « miracle roumain». Effectivement, du point de vue des capacités de production, la Roumanie de cette année — la vingt-cinquième après la Libération — est 16 fois plus puissante que la Roumanie de l'année 1938 — la plus prospère année de la période d'avant-guerre ! «Le miracle» existe donc, mais il est constitué, ainsi que l'ont démontré les travaux du Xe Congrès du Parti Communiste Roumain, par le travail infatigable de tout un peuple, par son esprit de sacrifice, par la sagesse issue d'une longue expérience historique, par sa conviction que la grande victoire ne peut être obtenue que si l'avenir repose sur un fondement solide.

R. R.

La Sérénade de l'ouvrier

e su is un monstre, eh oui, pour vous,
Avec ma soif d'ère nouvelle,
Et votre monde m'écartèle,
Mais je tordrai bientôt vos cous.

O, dors ainsi dans un sourire,
Béatement, hideux bourgeois,
Si des palais je fais pour toi,
Je sais aussi très bien détruire.

Ecoute donc en cette nuit
La sérénade de la hache
Pour les amants qui loin se cachent,
Poètes à l'amour pourri.

O, dors dans la nuit infinie,
Gros bourgeois à l'air triomphal,
Mais préhistorique animal,
Triste veau d'or à chair bouffie.

Plus de pleurs, de jérémiades !
Il faut se venger à présent.
Je chante aux martyrs dans le sang
Cette dernière sérénade.

Dors... Moi, en vol interminable
Je monterai vers le soleil...
Bourgeois béat, à ton réveil,
L'aube sera épouvantable...

1914

Cogito

J'ai réalisé
Toutes mes prophéties
Politiques.
Je suis heureux...
Bien beau
Est le ciel
Serein, ou furieux.

Un aphorisme célèbre
Nous fait vivre...
Ni demain,
Ni aujourd'hui,
Ni hier, —
Le temps...

1945

En français par Aurel George Boeşteanu

A Ceux qui sont tombés pour la liberté

Cette nuit ont explosé dans la forêt
des bourgeons par milliers sans murmurer.
Et le cœur, tout de go,
s'est mutiné en devenant drapeau.

Il ne bat plus.
Il flotte pour la révolution à présent,
sur la terre tout entière se déployant.
Réveillez-vous, maîtres de la liberté!
Le vent vous attend, hennissant sous la voûte,
Enfourchez-le, et en route!

A l'horizon, les potences
Impuissantes à présent, vous regardent
Comme des corbeaux qui dans leurs griffes gardent
les calmes nœuds coulants qui se balancent.

Vos visages ne semblent plus être humains,
ils sont blêmes comme la lune pleine.
Mais votre essor glace le sang dans les veines
de certains.

Vous, muettes légions,
Vous pétrifiez les tyrans félons
d'un seul sourire jeté hâtivement,
mais pour des millions de pauvres hommes
votre chaud essor tient lieu de baume.

Armées de la liberté ressuscitée,
Forêts ardentes s'envolant jusqu'aux cieux —
par vous les cœurs sont transformés
devenant la pourpre des drapeaux audacieux.

Mais en attendant,
Preux chevaliers sur vos montures de vent
Penchez-vous de vos selles d'air
Pour écouter s'il monte de la terre
vers vous, des pleurs, des gémissements.

Que vos éclairs jettent dans la poussière
la couronne des satrapes qui vivent encore
Etalant leur morgue dans les litières
et dont l'orgueil se répand comme la psore.

Comme des nuages d'argent qui en passant brillent,
— heureux présages des pluies ensoleillées —
Quand parmi nous vous viendrez avec vos faucilles
dans nos travaux veuillez nous aider.

Lorsque les pavots dans les immenses champs
dans votre ombre sainte se pencheront en pleurs,
Ils écouteront éblouis tous les indigents,
Telle une forêt qui pousse, chanter en cœur...

avril 1945

En français par Mircea E. Balaban

ALFRED MARGUL SPERBER

Ballade de la lumière

La nuit, dans la prison amère,
Est lourde, hélas ! pour l'enchaîné ;
Mais il voit poindre la lumière
Du rêve de l'humanité.
Celui qui veut briser les chaînes
Et les astuces des puissants,
Rêve à la liberté humaine,
Et voit son astre éblouissant.

Oui, dans la nuit, l'étoile rouge
Annonce au monde l'avenir,
Et du héros, pris dans le bouge,
Vient rafraîchir l'ardent désir.
Il n'est pas seul : ses camarades
Combattent pour la liberté.
Il frappe au mur, joyeuse aubade,
Et son appel est écouté.

« Courage, compagnons ! L'étoile
Partout disperse ses rayons.
Partout sa flamme se dévoile,
Partout s'effondre l'oppression.
C'est l'aube de l'ère nouvelle,
Qui point, joyeuse, à l'Orient,
Ainsi qu'un fleuve d'étincelles
Qui éblouit les résistants. »

Mais le gardien de l'ergastule
S'avance, à l'aube, à pas de loup.
En épiant chaque cellule,
Il flaire un piège, tout à coup.
Sans cesse il dresse ses oreilles,
Les cadenas sont essayés,
Chaque pensée, avec ses veilles,
Est mûre pour les bracelets.

Il a surpris qu'aux murs l'on frappe ;
La porte a, tout à coup, grincé.
Dans la cellule, il hurle, il tape,
Criant sa haine au prisonnier.
« — Tu veux voir poindre la lumière?
Des contes à dormir debout !
Dis au soleil adieu, compère :
Tu vas pourrir dans cet égout ! »

Des jours, des nuits désertes, passent,
Bien sombres pour le prisonnier ;
Mais, assoupi sur sa paillasse,
En rêve il voit l'humanité.
Le temps décline et puis remonte,
Et l'ouragan s'est déchaîné :
Tout le passé, rempli de honte,
Est mort. Un autre monde est né.

Le peuple brise enfin ses chaînes,
Et il s'éveille aux temps nouveaux.
Tant de souffrances, tant de peines,
Ne pèsent plus, hideux fardeau !
On a brisé le joug immonde
Des millénaires oppresseurs,
Car le pouvoir, dans notre monde,
Est dans la main des travailleurs.

... Qui donc vient prendre la parole
Devant ses mille compagnons?
Vers lui, les cœurs, heureux, s'envolent,
On l'applaudit à l'unisson.
« Les grands desseins de nos Plénières
Dans chaque hameau iront porter
La liberté et la lumière ! »
Et tous l'écoutent, transportés.

Quand il finit, la foule, émue,
Déchaîne ses applaudissements.
La vie prospère, tous l'ont vue
Dans l'avenir resplendissant.
C'est la lumière qui s'avance
Dans tous les champs aux gerbes d'or.
Mais la lumière a pris naissance
Dans le cachot humide, alors !

En français par Dan A. Lăzărescu

M A G D A S A N O S

J'attends l'an UN

J'attends l'an UN,
celui, entre les peuples, de la paix,
où les grands abattoirs de l'histoire
seront rasés.
« Frère, murmure déjà mon cœur,
pardonne-moi nos ancestrales haines,
et au nom des souffrances humaines,
tends-moi la main. »
Moi aussi j'ai mordu la poussière.
Moi aussi j'ai pleuré.

Les aimés étaient morts et le feu couvert au foyer,
dans la patrie qu'incendiaient les mitrailleuses.
Le sang brillait, aube mystérieuse,
et dans un fracas sourd
les horizons s'écroulaient alentour.

Je franchissais les frontières
et les montagnes et les abîmes,
et nul n'était plus grand que les grands
soldats anonymes.
Des foules grises d'épouvante et de misère
se retiraient devant nous comme l'eau.
L'obus tuait et creusait aussi le tombeau
du nourrisson et de la mère.
Et puis le spectre de la faim
errant par les champs désertés, incertain...

Doré par le soleil du sud, au même instant,
comme un oiseau candide,
le yacht tanguait sans bruit sur l'océan.
Un cigare embaumait aux doigts du milliardaire :
« O l'univers, harmonieuse pyramide ! »
(Gros ver repu, blotti dans la plaie béante
d'une humanité toujours sanglante...)

Frère, dépouillons nos souvenirs
et nos rêves chauvins.
Tes doigts font des outils, comme les miens.
Tu laboures, tu sèmes.
Peut-être écris-tu des poèmes.
Les foyers pauvres sont nombreux
de par le monde. Au cerne de tes yeux
je vois bien que tu veilles, et que chaque matin
le point du jour achève ton sommeil.

Donne ta main.
Démantelons les abattoirs de l'histoire.
Quitte la tombe. Dans tout l'éclat de sa gloire,
voici le soleil.

1945

En français par Annie Bentoïu

Ode aux éclairs

(Fragment)

Je suis celui qui le feu de bois alluma,
celui qui bâtit les pyramides immortelles,
l'esclave que, du fer rouge, au front l'on marqua,
celui qui sur les mers mena les caravelles,
celui qui dans les monts des tarières enfonçait,
Je suis l'Icare tombé mais qui s'envole maintenant,
l'alchimiste dont les cheveux chenus flambaient
tâchant de transmuer la queux en diamant,
celui qui au pôle même son pied lourd posait,
celui qui peut construire et des villes et des vers,
celui qui, le torse, nu parvint à avancer
malgré toutes les blessures dans les luttes guerrières,
celui qui toujours et partout s'est débattu
pour réduire peu à peu ton orgueil insensé,
je suis celui qui au grand jamais n'a pu
jouir de rien de ce que ses mains ont réalisé.
Inclémente ! soumets-toi à mes injonctions !
« Que la lumière soit ! » je suis l'invincible monarque !
A travers les espaces muets je jette un pont
Au-dessus des abîmes, béants, mon élan s'arque.

Naguère l'aïeul un bloc de pierre examinait,
Doucement le soupesait dans sa paume calleuse,
pour voir s'il pouvait en tirer une bonne cognée
ou bien pour l'âtre une dalle avantageuse.
Aujourd'hui je regarde la pierre dans ma main
et tant de mondes fondus dans sa fixité même,
tout comme dans un ciel étoilé je distingue
la rotation des immuables systèmes.
Mon aïeul, dans la pierre un merlin se taillait
pour fendre le crâne de la bête droit au front,
ou pour creuser un gîte dans le roc du mont.
Il voulait peu de chose. Timide, il s'en servait.
Mais le merlin que je veux en tirer,
fendra l'obscurité et la soif et la faim.
Les petits univers, une fois libérés,
au rang des grosses planètes passeront enfin.
Nature ! Ce n'est pas en vain qu'on a guerroyé
et tu m'as écrasé, ricanant tant de fois.
Maître de moi, de mon amour, de ma haine,
Je monte pour ma gloire, sur le premier pavois.
« Que la lumière soit ! » Et jamais, crois-moi,
jamais ne reviendra ton obscurité triste.

Ma voix est ordre et chanson à la fois
et tu dois obéir ! Je suis l'homme communiste.
Je ne me soucie point de moi. Mon pas altier
je le règle au cadran de l'éternité.
J'ai reçu en héritage l'univers entier
et je vais commencer à bien l'organiser.
Ton offrande ne suffit pas. Je fais enclore
les terres dures et mauvaises de plantes opportunes,
des sables immobiles, aux sources je donne essor,
et je m'élance, comme un bolide, jusqu'à la lune.
Et tout ce que je fais — entends-tu? — c'est pour tous,
oui, pour tous en effet, et les roses et le pain
et c'est pour aujourd'hui et non pas pour demain.
Ton éclair est brûlé, vieilli et si petit
je veux te ravir ce qui gît au fond de toi
non pas mon vieux merlin de pierre je brandis,
c'est l'atome que j'excite et emporte avec moi.
Avec lui actif et dompté je passerai
de long en large une fertilisante charrue,
faisant la vie renaître même au pôle glacé,
et des routes fulgurantes traverseront les nues.
Tout ce que tu recèles dans la profondeur des mers
Je l'étalerai, le partageant à tous les gueux,
Et maîtrisant enfin les tréfonds de la terre,
j'empoignerai les anses du ciel lointain et bleu.
Je bâtirai non pas des maisons mais des palais,
A ma guise la pluie sera arrêtée, déchaînée.
Et tout ce que aujourd'hui n'est fait qu'à moitié,
sera dorénavant accompli en entier.
Je te ferai travailler dur, jour et nuit,
afin d'être vêtement, nourriture et tapis
pour quiconque, et pour que les fruits de ton rêve mûris
soient à la portée de tous pour en être cueillis.
Que l'indigence, l'épine dorsale cassée en deux,
périsse dans les glaçons boueux, je la maudis.
Lutter corps à corps même avec la Mort, je veux.
Je suis l'homme communiste — je suis la vie !
Je m'élancerai, porté par les vents frais
des îles oubliées, aux nids des précipices,
avec des mains de mère aimante j'effacerai
tout ce qui pourrait rappeler l'injustice.
O vieille nature ! moi je ne fais que le début,
mais je bâtis sur un rocher qui appartient
au monde entier, et souviens-toi, mon lourd merlin
ne frappera point les hommes, mais la terre, c'est mon but.
Désormais, l'homme se met à parler fermement.
Mes frères du prochain millénaire, m'entendez-vous?
A travers l'avenir brumeux je vous vois flous
mais notre bonheur se met à luire dès maintenant.
Nous vous livrons un monde au ciel nettoyé
et jamais l'ennemi ne vous assaillira.
Dès la première marche je mesure l'escalier,
de mon cœur embrasé, une onde je vous envoie,

Défilant devant moi, en pensée, par légions,
de mon siècle de feu, amis, je vous salue !
Nous, vus de votre monde, enfants vous paraîtrons,
mais, ce que nous construisons, ne changera plus.
Et les années par milliers pourront passer,
« Que la lumière soit ! » c'est nous, qui l'avons lancé !

En français par Mircea E. Balaban

G R I G O R E H A G I U

Au Parti

ce pays te connaît
t'a connu depuis toujours
mieux encore qu'Ithaque ne connaissait Ulysse
mieux que l'arc le vieux combattant
tu bandes les fleuves quant tu passes
les flèches des hautes centrales hydrauliques
portant les frontières de ton siècle loin dans l'avenir
vers toi s'en viennent d'arbre en arbre les violons
sur les aiguilles des grandes horloges des tours
en tout instant les aigles prennent feu
et sous terre les semences amassent leurs nuages
pour que dans l'air limpide monte notre souffle
riche soit notre jour
d'un or pur les grains de blé
midi plus profondément rêveur
et qu'à tout jamais hardie la pensée
reconnaisse en toi le penseur
tu habites l'emblème du pays
guidant tout droit le miracle de son voyage
en ta main moi aussi je me sens baguette magique
et cependant qu'autour nulle feuille ne bruit
je vibre et longuement frissonne
annonçant les sources d'eau vive dans la terre

En français par Aurel George Boeşteanu

Le Dernier combat *

Sur la toiture d'un hangar vacillaient encore les lueurs d'un incendie, éclairant le terrain d'atterrissage et la piste défoncée par endroits. Au-dessus: un ciel sans étoiles, couvert de nuages invisibles, bas, qui maintenaient l'accablante chaleur de la journée comme une couche d'air étouffant. Cela sentait l'essence brûlée et la poudre, l'herbe calcinée et la poussière. Du côté de la forêt proche, l'aile du matin palpitait, chargée de fraîcheur humide. Toute la nuit, les hommes avaient écouté le bombardement des Stukas, leur sinistre piqué au-dessus des maisons. Des courriers arrivaient, porteurs de nouvelles: les Allemands avaient démoli le centre de la ville. Le Théâtre National s'était écroulé sous les bombes et n'était plus qu'un amas de ruines en feu. De l'aérodrome d'Otopeni, des avions continuaient à décoller, et la chasse roumaine ne pouvait s'opposer au torrent de fer déversé sur Bucarest par les bombardiers allemands.

Le ciel sombre était balayé par les faisceaux des projecteurs de la DCA. Vers quatre heures du matin, le vent s'intensifia. On aurait dit qu'il allait pleuvoir.

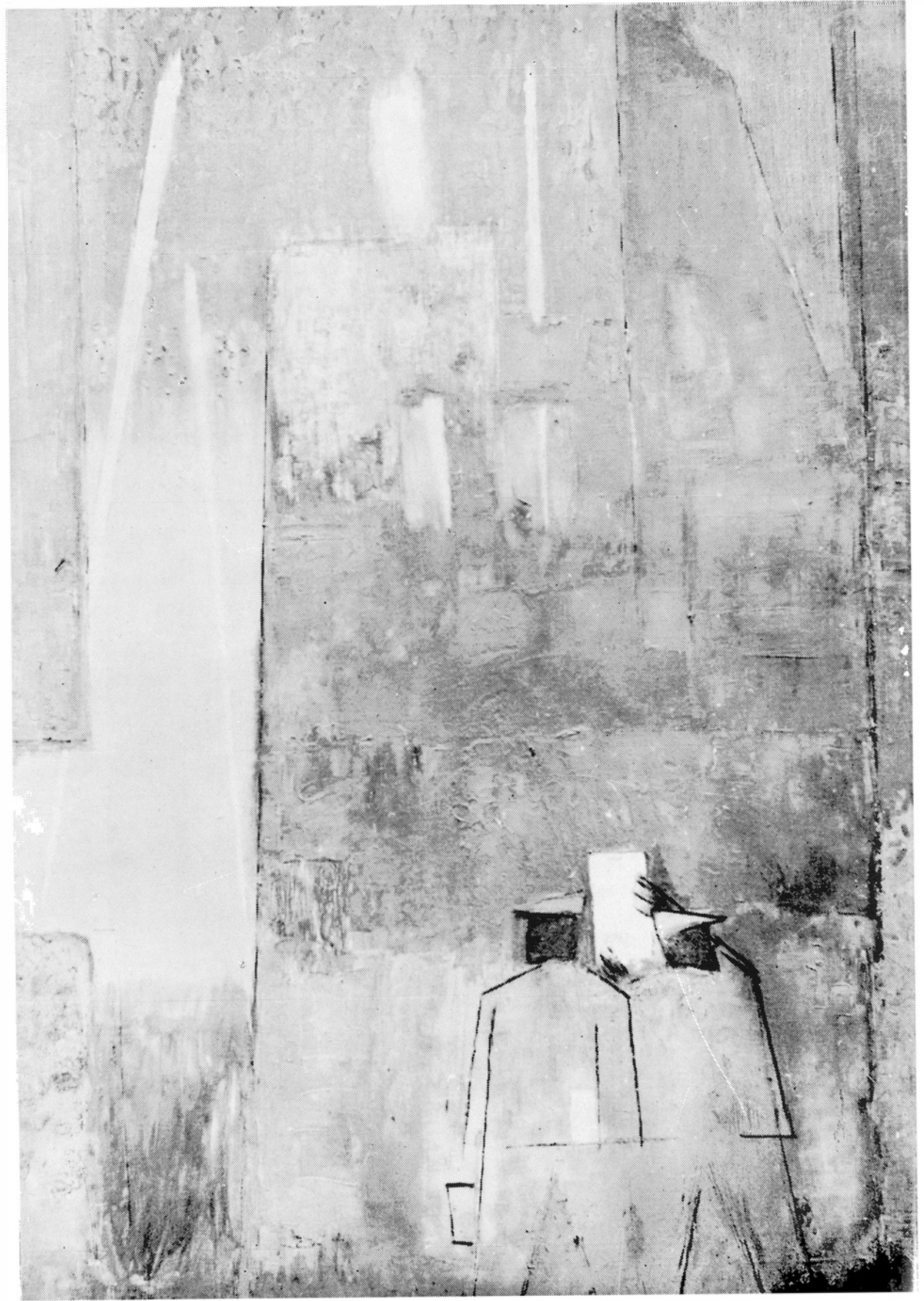
La fournaise de cette journée de fin août commençait déjà par une chaleur insupportable. Cette nuit sans air, nuit d'horreur et de révolte, tirait à sa fin. Vers trois heures du matin, la dernière base aérienne que les Allemands gardaient encore autour de la capitale fut prise et le bombardement cessa. Quelques heures de tranquillité suivirent, puis ce fut l'aube, grise, incolore. Les hommes étaient postés sur les bords du lac de Herăstrău, le long d'une route toute droite, tapis dans les fossés qui la bordaient. Ils étaient deux cents et quelques, alignés sur un front de plus de deux kilomètres, leurs armes à la main, las, épuisés par de longues heures de veille, dans cet état d'énervement porté à l'extrême où le froufrou même d'une aile d'oiseau vous fait perdre le contrôle de soi-même, où l'on voudrait se laisser tomber, ne fût-ce que pour cinq minutes, la tête appuyée contre le bras, dans un oubli total qui vous semble, ensuite, avoir duré tout le jour. Mais personne ne parvenait à dormir. Tous rivaient leurs yeux sur la plaine silencieuse qui s'étendait devant eux: une surface aride, couverte de fondrières et envahie par les mauvaises herbes, au-delà de laquelle apparaissait un faubourg tout en terre glaise, dont les piteuses maisons étaient à demi enfouies dans le sol. Ils s'attendaient à être attaqués et étaient bien décidés à faire tout leur possible pour ne pas perdre cette portion de route. Ils s'étaient battus deux jours de suite, sans répit, un grand nombre d'entre eux étaient tombés, d'autres tomberaient encore. Certains avaient été blessés, et de vieux tacots les avaient transportés dans les hôpitaux de la ville.

C'était de grand matin. Derrière eux, les premiers feux du jour étincelèrent sur la surface morte du lac. Ils se trouvaient entre deux ponts de pierre et avaient pour mission de défendre un barrage et deux voies d'accès vers le cœur de la capitale. A quelques kilomètres de là, l'armée luttait avec acharnement depuis la nuit dernière contre les derniers débris opiniâtres des régiments allemands qui avaient défendu les aérodromes. On savait que les forces de l'ennemi se regroupaient dans la forêt de Băneasa, renforcées par des unités motorisées venues du front ou de Transylvanie. L'armée allemande s'efforçait maintenant d'occuper la capitale du pays, dans l'espoir d'anéantir le mouvement insurrectionnel.

Le groupe de Dumitrana avait pour mission de tenir sous son feu la lisière de la forêt voisine, car c'est de là, pensait-on, que partirait une attaque enveloppante. Des unités de soldats

* Fragment du roman *la Chaussée du Nord* (1959), d'après l'édition de 1967. Le titre du fragment appartient à la rédaction, comme dans tous les cas où le titre est marqué pas un astérisque.

ŞTEFAN SZÖNYI: Imprimerie illégale (huile) →



encore cantonnées à Bucarest avaient été dirigées sur l'aéroport de Băneasa pour intercepter la sortie probable des blindés allemands.

Toute pénétration de ceux-ci dans les faubourgs de la ville aurait pu être fatale.

Dumitrana jeta un regard sur ses hommes. Les uns fumaient, assis sur le bord du fossé, leurs fusils entre les jambes, dans une attitude de vieux soldats. L'aile gauche du front était commandée par Tomulete. A droite se trouvait Mareş avec son groupe. Ici, un peu en arrière, les deux femmes dirigeaient les infirmiers envoyés par les services de l'armée. Les hommes avaient pris tout au plus quelques heures de repos, durant lesquelles une dizaine d'instructeurs leur avaient apporté des bouteilles d'essence contre les chars et leur avaient appris à s'en servir. C'étaient des flacons graisseux, aux goulots ébréchés, les uns bouchés par une capsule en ébonite, d'autres simplement par un chiffon roulé en boule. Les hommes les tenaient sur le bord du fossé, comme des canettes d'eau-de-vie, pour pouvoir fumer tranquillement sans risquer d'y mettre le feu, et de temps en temps ils les examinaient comme s'il se fût agi de choses étranges. Dumitrana connaissait leur puissance d'action, bien que, sur le front d'Espagne, les petites bouteilles d'essence n'eussent pas toujours incendié les chars. De toute façon, il croyait davantage à l'efficacité des deux canons placés à l'extrémité de chaque pont, qu'un officier était venu inspecter la veille au soir et qui étaient servis par deux sergents et un canonnier chacun. Dumitrana avait regardé de près les projectiles pas plus grands que des boîtes de sardines, et il était très curieux de savoir comment ces soldats seraient en mesure d'arrêter l'avance des colosses de fer.

Les hommes luttaient contre le sommeil du petit matin. Les femmes donnaient un coup de main au cuisinier qui faisait bouillir le thé dans un chaudron sous lequel flambaient les branches d'un jeune arbre, coupé à la baïonnette par un soldat.

— Si on avait une ligne, on aurait pu pêcher, dit Niculescu en caressant la crosse en bois poli de son pistolet mitrailleur.

— Une grenade ferait peut-être l'affaire, suggéra, près de lui, un homme maigre aux yeux enfoncés dans les orbites.

Quelques-uns tournèrent leurs regards vers les sacs de toile qui contenaient les grenades. Aucun ne se leva. De temps en temps, ils regardaient, derrière eux, la surface morte du lac, sur laquelle glissait, de plus en plus nette, la lumière trouble de la pointe du jour. Entre le fossé bordant la route et la levée de terre qui endiguait les eaux se trouvait un terrain herbeux long d'une centaine de mètres. Un peu plus loin, on apercevait les fenêtres obstruées de planches d'une cabane qui, en été, servait de vestiaire aux baigneurs ou à ceux qui venaient faire de la voile. A travers un treillis de fil de fer, autrefois peint mais à présent tout rouillé, on apercevait un manège pour enfants, grande roue grinçante que le vent faisait mouvoir de temps à autre. Dans le sable que soulevaient parfois de brefs coups de vent, les enfants avaient oublié de petits bateaux en papier et une pelle de fer-blanc peinte en bleu. Des morceaux de papier voltigeaient dans la direction du lac gris, strié de petites vagues. Sur l'autre rive, le vent agitait les voiles serrées de quelques yoles à l'ancre près d'un ponton de bois rythmiquement recouvert par le mouvement régulier de l'eau. Le soleil étincela un instant à travers les nuages et toute l'eau miroita, comme si l'on y avait versé de l'étain fondu, puis la lumière se salit à nouveau. Des nuages blanchâtres flottèrent très bas, couvrant les ramures des arbres du rivage.

Il faisait un de ces temps mous, où l'on sent l'approche de l'automne, où le vent apporte de loin, d'une époque révolue, les sons tristes de l'été finissant, des feuilles épuisées, des brindilles sèches traînant sur le sol parmi les premières gouttes d'une pluie qui n'est plus chaude . . .

Les hommes attendaient. On leur distribua du thé que les femmes et les infirmiers versaient dans des gobelets en métal. Une buée blanche, incertaine, montait du fossé. Sur la route, des feuilles mortes voltigeaient et, dans les hautes branches des bouleaux qui se trouvaient à une centaine de mètres en avant du fossé, on vit étinceler des feuilles argentées.

Niculescu contemplait les arbres aux troncs blancs, tout droits, et leur parure de feuillage pareille à une vapeur. Mareş et Dumitrana regardaient eux aussi ces arbres, tout en avalant leur thé bouillant et en mordant avidement dans des quignons de pain noir qui leur semblaient délicieux.

« On dirait de grandes poupées aux cheveux de verdure », songeait Niculescu.

← *A. CIUCURENCU: Illégalistes (huile)*

Dumitrana ne voyait pas les arbres. D'ailleurs, ils ne représentaient pas grand-chose pour lui: il n'avait jamais pris le temps de regarder des arbres. Il roula une cigarette de mauvais tabac dans du papier jaune, de qualité inférieure, et examina les hommes qui étaient sous ses ordres, tout en prenant sa canette de thé des mains de l'une des deux femmes. Ceux qui ont l'habitude du danger n'y pensent jamais, de sorte qu'après avoir avalé sa ration de liquide brûlant et son quignon de pain noir bien cuit, il inspecta une fois encore son groupe. « De bons gars ! » Quand tout cela serait passé, il ne pourrait pas s'empêcher de leur adresser quelques paroles bien senties, quoiqu'au fond il fût contre ce genre de discours. Il avait souvent pris la parole dans des meetings, et il s'entendait à capter l'attention de la foule, mais ici, ce n'était vraiment pas la peine. Ces hommes n'étaient pas des chevaliers espagnols, pour pousser des cris d'enthousiasme à chaque coup de fusil bien visé. Ils avaient occupé l'aérodrome avec très peu de pertes, ce qui pour l'homme qui s'était déjà battu était un motif d'orgueil. Le silence environnant l'inquiétait pourtant. Même à quelques kilomètres de là, près de l'aéroport de Băneasa, on n'entendait rien. Qu'attendaient-ils donc? Au bout d'un certain temps, après avoir aspiré une bouffée de fumée de sa cigarette, il se dit que ce n'était pas la peine de s'en faire; du moment qu'on se trouvait là, il fallait quand même finir par se battre contre les Allemands. Alors, un peu plus tôt, un peu plus tard . . .

Jusque-là, il devrait demander si l'on connaissait leur effectif, en ville, et si on leur enverrait assez de nourriture à midi. C'est drôle, n'est-ce pas, même à la guerre on doit tenir compte des faiblesses humaines: les repas, le sommeil. Après tout, on ne peut demander aux gens de rester des journées entières sans manger . . . A son avis, le commandant les faisait rester là sans raison, parce que le principal combat serait livré par les unités de l'armée dans la forêt, et que ses hommes auraient pu aller leur prêter main forte. La route pouvait fort bien être défendue avec quelques patrouilles. « Est-ce bien sûr ? se demanda-t-il un peu plus tard, en promenant ses regards sur le champ. Et s'ils sortaient de derrière ce coin de la forêt pour venir par ici, et qu'on se trouve tout d'un coup avec eux sur la Calea Victoriei ? Ça te plairait ? Ces militaires ne sont quand même pas des gourdes, il ne faut pas te croire trop malin ! »

Il jeta son mégot et se mit debout. Il se sentait tout engourdi. Il regarda le lac paisible et le ciel qui s'étendait au-dessus. Il ne pleuvait pas, il ne faisait même pas frais. L'air était immobile et semblait figé. Il aperçut les yoles et se dit que peut-être, un jour, il aurait le temps de se promener de ce côté, les mains derrière le dos, en regardant le ciel et l'herbe.

Soudain, un vrombissement étouffé fit vibrer l'air. Les hommes dissimulés dans le fossé levèrent tous les yeux en même temps. Ils saisirent leurs fusils et tendirent l'oreille avec une attention concentrée.

— Garez-vous ! cria Tomulete, à l'autre extrémité du fossé, et le commandement se transmit d'homme à homme.

Dumitrana chercha des yeux un arbre. Le bruit s'accrut.

— Les Américains ! dit Niculescu à haute voix.

Trois ou quatre minutes passèrent, puis on entendit les premières bombes tomber sur la forêt de Băneasa.

— Ils bombardent les positions allemandes ! cria quelqu'un.

— Et les nôtres ?

Personne ne savait rien. La vague des bombardiers s'était rapprochée, elle devait se trouver par là, au-dessus du plafond des nuages. On entendit la détonation assourdie et prolongée d'un tapis de bombes, et les hommes aperçurent dans le lointain la fumée des explosions. Puis le vacarme devint assourdissant. Des bombes tombaient aussi sur la route, aux abords de l'aérodrome. Le ciel se couvrit d'un nuage de fumée. Un coin de la forêt brûlait. On perçut un grondement sourd, et Dumitrana comprit que, surpris par le bombardement, les chars lourds des Allemands se bousculaient sur la route de Bucarest. Le feu avait pris aux réservoirs d'essence, comme on pouvait le voir à la colonne de fumée épaisse et noire qui montait. En même temps, on entendait tirer les canons antichar.

Une demi-heure d'incertitude suivit. Les courriers n'arrivèrent qu'un peu plus tard. Trois vagues d'avions passèrent, jetant leur effroyable cargaison. Chaque mètre carré semblait recevoir

une bombe. La terre trembla et des nuages de fumée s'allongèrent au-dessus du lac. On entendait les signaux avertisseurs des claxons affolés, et des coups de canon toujours plus fréquents.

— Si les gars résistent encore dix minutes, ils les écrabouillent.

— De qui parles-tu?

— Des nôtres, de l'armée, quoi...

— Ils résisteront, t'en fais pas!

— Et si les tanks s'amènent par ici?

— Qu'ils y viennent!

— Crois-tu que nous les arrêterons, avec ces bouteilles d'essence?

— Tu parles!

Les voix se mêlaient. Dumitrana ordonna à ses hommes de ne pas bouger et de ne pas quitter des yeux la lisière de la forêt. La journée paraissait encore plus sombre. Les incendies propageaient leur insupportable chaleur. Enfin, les premiers courriers arrivèrent. Le commandement demandait à tous les groupes de maintenir leurs positions, parce que les Allemands s'efforçaient de rompre l'encerclement. Pour l'instant, notre armée avait l'avantage. Le bombardement avait dispersé les Allemands cachés dans la forêt, les obligeant à s'engager sur la route, où ils étaient interceptés par nos régiments. Par suite du manque de visibilité, certaines unités roumaines avaient été bombardées elles aussi. On comptait un bon nombre de morts et de blessés. En cas de retraite, l'ordre était de maintenir à tout prix le contact avec l'ennemi. Dumitrana avait lu les instructions reçues et avait haussé les épaules: « Drôle d'idée, ils pensent déjà à la retraite! »

Ensuite, pendant un quart d'heure environ, ce fut le calme, mais pas un silence complet: à et là retentissaient encore des coups de feu isolés. Le combat se livrait dans la forêt, entre groupes isolés et, vers midi, quand on croyait que la situation s'était stabilisée, les canons antichar se remirent à tirer. « Maintenant, ils veulent forcer le passage par la route », se dit Mareş, qui connaissait bien l'endroit. « On se bat du côté de l'aérodrome. » Tous écoutaient, l'oreille tendue. On entendait tirer les fusils mitrailleurs, puis de nouveau des coups de canon antichar. Dumitrana se précipita vers le pont de Băneasa, pour appeler un groupe plus important autour du premier canon. Un sergent-major scrutait la route avec sa jumelle. On ne voyait presque rien. Tout était enveloppé d'un épais nuage de fumée noire.

— Est-ce qu'ils se retirent? demanda quelqu'un.

— Non. Ils résistent par là-bas.

Un grand feu éclata et s'étendit rapidement. On entendit éclater les mines allemandes dans la forêt. Au-dessus du rideau de feuillages, on voyait sauter des morceaux de corps déchiquetés et des branches arrachées par les explosions, comme à une chasse aux faisans. La lutte dura encore une heure ou deux et, aux environs de midi, trois pelotons allemands essayèrent de percer vers la Route du Nord.

Le ciel s'était un peu éclairci. Tomulete signala, à la lisière du bois, deux chars qui avançaient à toute vitesse vers la ligne d'asphalte. C'étaient deux géants d'acier, dont les chenilles lançaient de pâles lueurs dans la lumière incertaine. Dans la tourelle se trouvaient deux soldats, les jumelles aux yeux. Quand ils se rendirent compte que la route était défendue, ils abaissèrent le couvercle métallique et ouvrirent le feu à distance. Les canons antichar furent rapprochés et placés de front, face à la ligne des bouleaux.

Un quart d'heure passa. Les chars allemands s'étaient enfoncés dans des fondrières, par-delà le champ. A présent, ils montaient sans doute prudemment vers la voie ferrée. Le remblai, plus élevé, cachait pour l'instant leurs silhouettes. Personne ne tirait plus. Niculescu regarda ses camarades. Il dit aux jeunes qu'il était temps de renoncer au fusil-mitrailleur et de s'emparer des bouteilles d'essence, parce qu'on ne chasse pas un char d'assaut à balles, comme un sanglier. Les gars rirent très fort et Mareş, étonné, regarda de leur côté. Les infirmiers et les femmes s'étaient retirés vers la construction des bains, à proximité. Il y eut encore un moment de silence. On n'entendait que le grincement du manège métallique et le clapotement de l'eau contre la rive argileuse.

Une minute, deux minutes, trois...

Le premier char remonta le remblai et se mit à tirer. Les hommes s'abritèrent dans le fossé et regardèrent les cônes de terre soulevés par les obus. Le tir était imprécis. Un canon tira. Le projectile passa tout près du char, arrachant le feuillage de l'un des bouleaux, dont il ne resta que le tronc, coupé net.

— Quel dommage! grommela Niculescu, ils ont bousillé cet arbre épatant!

Un autre coup de canon manqua également son but.

Un deuxième char venait de paraître. C'est alors seulement que les hommes virent s'avancer, derrière les tanks, des soldats allemands. Les casques verts brillaient faiblement, et les Allemands semblaient exécuter une danse grotesque, leurs fusils à la main.

— Ça se corse, dit Mareş d'une voix forte. Si nous ne visons pas bien, ceux-là sont capables de venir jusqu'ici.

Dumitrana se trouvait auprès des servants du premier canon et commandait le tir. Deux coups partirent, l'un après l'autre, et un projectile atteignit une chenille. Le char s'arrêta brusquement, tourna sur lui-même comme une toupie et les roues, réunies par une chaîne, tournèrent dans le vide.

— Et d'un! cria Niculescu.

La tourelle du char s'ouvrit et ceux qui étaient à l'intérieur en sortirent vivement. On entendit une courte rafale. Ceux de l'usine « Vulcan » avaient tiré une salve de fusils-mitrailleurs. Un soldat tomba. Le second, qui avait lui aussi bondi hors de la tourelle, fut descendu comme une perdrix. Les canons visèrent alors le second tank. Les feux se croisèrent. La ligne de barbelés qui se trouvait derrière les hommes fut arrachée. Un projectile tomba avec un claquement mou dans le lac, soulevant une gerbe d'eau.

— Vous tirez comme des abrutis, s'écria l'étudiant, et l'envie lui prit de sortir du fossé pour lancer une bouteille d'essence sur le deuxième char qui s'approchait suivi par des soldats allemands. L'étudiant voyait leurs visages suants et, quand il entendit éclater les premières grenades, il cria:

— Qu'est-ce que vous attendez? Attaquez-les!

Mareş le retint:

— Attendez, ce n'est pas le moment! Laissons-les se rapprocher.

Quelques secondes passèrent encore. Le feu croisé des canons se poursuivait. Le blindage de l'un des chars fut atteint en plusieurs endroits, mais la lourde machine poursuivit sa route. Ses occupants tiraient furieusement. Le fossé fut bouleversé par endroits et quelques-uns des hommes de Dumitrana tués. On entendait des gémissements, mais personne n'en tenait compte. La ligne des tirailleurs qui suivait les tanks se rapprocha. Les canons devaient changer souvent de position, à cause de la vitesse du char, si bien que peu après, comme l'avait fort bien compris l'étudiant, ils se trouvèrent trop près du but pour avoir un tir précis. Sans prendre garde aux cris de Dumitrana, il bondit hors du fossé, sa bouteille d'essence à la main, et courut vers le char. Derrière lui, l'un des jeunes s'avançait, courant en zigzag pour éviter le feu de la mitrailleuse du char.

Niculescu se trouvait à une cinquantaine de mètres du char, qui semblait s'être arrêté pour quelques instants, avant de prendre une nouvelle direction. Il se sentait léger, comme après un bain. Il avait envie de rire en pensant à ce qu'il allait faire. « On verra bien qui est le plus malin! Moi, ou cette saloperie de tank, plus grand qu'une épicerie! Il existe un point mort où l'on ne risque rien. Mais où diable est-il? Le tout est de marcher droit sur le canon, de s'en rapprocher le plus possible. C'est curieux qu'ils n'aient pas trouvé jusqu'à présent le secret du mouvement de rotation de la mitrailleuse de bord, de façon à éviter tous les points morts! Diable! Ils tirent tout près de mes oreilles. Je sens, dans ma main, la bouteille d'essence presque brûlante. Faut-il la jeter en-dessous ou en-dessus, dans la tourelle? Zut, j'ai oublié... »

Il haletait. Des mouches de métal brûlant sifflaient de nouveau à ses oreilles. « Et voilà que celui-la s'est mis à me suivre. Il court bien, lui-aussi. L'un de nous finira quand même par arriver auprès de cette charmante grange à roulettes pour la faire sauter. Je serai peut-être blessé — et puis après? J'en serai quitte pour passer quelque temps à l'hôpital. L'héroïsme, c'est quoi, au juste? Peut-être un peu d'inconscience, peut-être un peu d'ivresse, peut-être les deux. Mais non, l'héroïsme c'est autre chose, mais quoi, bon Dieu? Gare à ta tête! Bon, et maintenant un saut à droite.

Tiens, pardi, le voilà, l'angle mort! Les balles me passent par-dessus. Ah, il y a longtemps que j'ai un compte à régler avec ces Boches! Et de l'autre côté de cet engin pesant, voilà les bouleaux! L'un d'eux a été tranché net. Je me demande ce qu'un bouleau ressent, quand il est tué... »

Il sentit une douleur au bras, comme un arrachement, et il faillit lâcher la bouteille d'essence. Pas encore! « Qu'est-ce que je disais? Ah, oui, que je resterai quelque temps à l'hôpital, que je me reposerai. C'est curieux, il n'y a plus personne, derrière moi. Le petit gars est tombé lui aussi, ils l'ont eu, peut-être qu'il est mort. Le canon antichar a cessé de tirer. Ils ont sans doute peur de me toucher. J'ai fait une sacrée bêtise! Je suis resté tout seul, en face du char. Il ne me reste qu'à grimper sur la tourelle. Allons-y! »

Autour de lui, un essaim de balles venues des deux côtés. Le lourd couvercle de métal s'ouvrit. Au bout d'un bras, un revolver. « Il se figure que je vais le laisser tirer! Niculescu lança la bouteille. Un moment, rien ne se produisit, tout était silencieux. Il aurait peut-être fallu une flamme quelconque pour y mettre le feu. Et si la bouteille ne contenait pas d'essence? Impossible. Voilà l'explosion. » Un bruit effrayant lui défonça les tympans. Il roula par terre et se trouva étendu sur le dos. Dans sa poitrine, il sentait des éclats métalliques brûlants qui lui déchiraient les chairs. Quelqu'un cria très fort:

— Il est touché! Il est touché!...

Il sentit son corps se raidir doucement et ne put plus dire un mot. Il regardait le ciel couvert de vapeurs, de fumée, par-dessus les arbres — des bouleaux, dont l'un avait été coupé en deux. Ensuite, ce fut la nuit, l'immobilité, le silence profond...

Les camions pleins de blessés étaient partis depuis longtemps. Le soir tombait et il pleuvait menu, comme au début de l'automne. Le soir tombait. Au loin, sur la route de Ploïeşti, on entendait encore tirer des canons antichar. Les troupes allemandes se retiraient en déroute.

A cet endroit s'était livré le dernier combat. Il avait pris fin depuis quelques heures déjà. La Route du Nord avait été défendue par ce groupe d'hommes, fortement réduit, qui attendait à présent les ordres du commandement. Dans le champ désert et humide, deux chars ennemis continuaient à brûler. La fumée assombrissait davantage encore le ciel de cette soirée d'août, morose et triste. Des prisonniers allemands passaient, transportés dans des camions de l'armée. On entendait les pas d'une troupe en marche. Quelques unités revenaient vers la ville. Sur le ruban d'asphalte, des armes et des caisses avaient été abandonnées. Quelqu'un cria d'un voix forte:

— Allez, camarades, dépêchez-vous, la population de la capitale vous attend.

— Tout est fini? demanda encore quelqu'un.

— Tout est fini.

Mareş entendit une musique d'harmonica. Celui qui en jouait était l'un des hommes qui accompagnaient le sergent-major Tomulete. Il regarda Dumitrana qui avait le bras en écharpe. Un petit éclat de grenade lui avait tranché un doigt. Il ne sentait qu'une douleur sourde et, de temps en temps, grinçait des dents. Il considérait la foule qui se pressait autour du camion automobile.

—Ça y est, c'est passé, dit-il d'un air satisfait, quand le dernier homme du groupe de Tomulete fut monté dans le camion.

Mareş continuait à se taire, la mine sombre, sans plus sentir la pluie qui dégoulinait sur son visage.

Dumitrana ne lui demanda rien. Ils étaient restés seuls. Les femmes étaient parties vers la ville, pour accompagner les blessés. Dans le champ, on entendait crépiter le feu du tank incendié par Niculescu. Les deux hommes pensaient aux mêmes choses, mais ils continuaient à se taire, en regardant la surface sombre du lac sur lequel tombait une pluie fine et interminable. L'odeur de terre humide était déchirante. Les camions partaient l'un après l'autre. On entendait le bruit de leurs moteurs. Quelqu'un demanda:

— Vous ne venez pas?

— Si. Qu'il nous attende un peu! répondit Dumitrana.

Il n'était plus resté qu'un seul camion, dont le chauffeur se tenait sur le marche-pied. Quelques soldats ramassaient les armes abandonnées sur la route et les lançaient aux hommes qui, sur la plate-forme, les attrapaient adroitement.

A présent tout était calme. Quelques hommes allumèrent des cigarettes en abritant la flamme des allumettes dans le creux de leurs mains. Ils avaient trouvé des toiles de tentes dont ils s'étaient recouverts. Ils fumaient en silence. Une pluie fine continuait à tomber. L'eau ruisselait sur la cabine du chauffeur.

— Qui diable attendons-nous encore? demanda celui-ci, exaspéré.

Personne ne lui répondit. Il regarda par la vitre de la cabine et mit en mouvement les essuie-glace en caoutchouc, qui chassèrent les menues goutelettes de pluie recouvrant le pare-brise.

Mareş se tourna vers Dumitrana. Il n'avait pas souvent pleuré dans sa vie, et se disait que cette fois non plus, personne ne remarquerait rien parce que les gouttes de pluie cachaient les larmes qui coulaient sur ses joues. Mais il avait peur de parler, car sa voix l'aurait trahi.

— Il a été fou de faire ça, dit finalement Dumitrana avec un furieux geste du bras.

— Ne sois pas injuste. Il a toujours aimé se battre, il voulait se battre, quoi!

L'autre se tut pendant quelques instants. Il aurait volontiers allumé une cigarette, mais il avait une main blessée et se refusait à demander l'aide du mécanicien.

— Tu as peut-être raison. Il était plus jeune que nous et comprenait autrement l'héroïsme. Après tout, il devait bien se trouver quelqu'un pour le faire...

Tous deux regardèrent le char allemand incendié, qui n'était plus, à présent, qu'un amas de ferraille tordue encore brûlante, dans lequel se trouvaient deux corps carbonisés.

— Allons! dit résolument Dumitrana. Les gars nous attendent. Nons n'allons quand même pas nous lamenter ici toute la nuit.

Mareş le suivit. Ils montèrent à l'arrière du camion, et quelqu'un frappa du poing la cabine du chauffeur.

— Ça y est!

On entendit ronfler le moteur, et ils se mirent en route. Il pleuvait doucement et les nuages descendaient très bas.

— Comme c'est bon! fit Dumitrana en respirant profondément, tandis que son visage était frappé par les fines gouttes de pluie.

L'autre se tut.

Dans le camion, les hommes chantaient et parlaient fort. Dumitrana demanda brusquement à Mareş:

— A quoi penses-tu?

— A rien. Ou bien... est-ce que je sais?...

— Tu es plus triste que cette journée, et pourtant c'est le jour de notre victoire...

— C'est vrai, mais puis-je me réjouir comme il faudrait, quand l'un des nôtres est mort?

Dumitrana demanda une cigarette à l'un des hommes assis à ses pieds, un ouvrier au visage parcheminé. Celui-ci vit le bras en écharpe de Dumitrana, se leva et lui mit entre les lèvres une *Naţională;* puis, il fit craquer une allumette.

— Je te revaudrai ça! dit Dumitrana avec un petit rire, en aspirant profondément la fumée.

Il avait pris la cigarette de sa main valide et l'abritait sous sa paume. Sa chemise, maculée de poussière, était mouillée dans le dos; sur sa poitrine, le pistolet-mitrailleur rebondissait avec un éclat sombre, dans la lumière trouble du soir.

On n'entendait que l'échappement du moteur et le bruit sifflant des pneus sur l'asphalte. Fatigués, les autres s'étaient tus eux aussi. Ils fumaient avec des gestes lents, assis sur les banquettes du camion et, levant le tête, regardaient cette pluie exaspérante.

— Où faut-il arrêter? demanda le chauffeur en passant la tête par la portière de la cabine.

— Au Comité Central.

Ils franchirent le pont de Herăstrău et jetèrent encore une fois un regard en arrière. La Route du Nord s'étendait derrière eux, ruban brillant défoncé çà et là par les projectiles. Il faisait tout à fait sombre, maintenant, et dans un champ voisin brûlait encore faiblement un feu vacillant. Il pleuvait plus fort. Les hommes s'essuyaient de temps en temps le visage avec leurs mains mouillées. En face, de plus en plus près, l'Arc de Triomphe profilait sa grande silhouette grise.

Ils pénétrèrent sur un boulevard bondé de monde. On entendait des cris de joie et des hourras. Sur les façades des maisons intactes flottaient des drapeaux mouillés.

Ils regardaient les visages éclairés par les lampes allumées derrière les vitres, voyaient les bras levés, écoutaient les rires et les saluts que leur adressaient des inconnus.

Dumitrana posa sa main valide sur l'épaule du mécanicien.

Puis il se tourna vers ses compagnons de voyage et leur demanda:

— Savez-vous chanter l'Internationale?

— Bien sûr! répondirent quelques voix.

— Alors, tous en chœur: C'est la lutte finale...

En français par Constantin Bărănescu

F E R E N C S Z E M L E R

La Rencontre *

Paru en 1959 en hongrois, puis en traduction roumaine, le roman le Solstice, *auquel appartiennent les pages ci-dessous, est le second volume de la trilogie intitulée « Du mois d'août au mois d'août ». Sur le fond d'une véritable fresque (la Transylvanie des années du fascisme et de la guerre) se déroule la destinée de l'ingénieur hongrois Péter Imreh qui — grâce à l'influence exercée sur lui par l'imprimeur communiste roumain Ştefan Dumitru — se joint à la Résistance.*

Dumitru ouvrit la porte et lui demanda s'il ne rentrait pas. L'ingénieur rassembla ses affaires et, une minute après, ils s'avançaient tous deux à travers le corridor sombre. De tous côtés, on entendait le martèlement des godillots sur les dalles de pierre. Sous la lumière anémique de la lampe suspendue à la voûte du porche, ils rencontrèrent Walter et Miu. Ils prirent la route qui passait entre la caserne et la fabrique d'Orendi. Le temps était frais en cette soirée d'automne.

— Enfin, les rouges sont fichus! s'exclama gaiement Miu, prenant Walter par le bras. «Selon des sources militaires autorisées, la conquête de Stalingrad peut être considérée comme chose faite...», ajouta-t-il, s'adressant spécialement au typographe qu'il tenait en piètre estime. Il citait, presque mot à mot, les termes du communiqué.

Les autres gardèrent le silence. Walter, cependant observa, feignant d'être avide d'informations complémentaires:

— Mais il y a encore d'immenses territoires!

— Peuh! Cela ne signifie rien! trancha Miu. Le reste n'est que désert, il n'y aura aucune résistance. La chute de Stalingrad cassera les reins aux bolcheviks. Et, croyez-moi, le Japon n'attend que cela pour entrer en action, et la Turquie aussi!

Il n'y eut pas de réponse.

— Pour le moment, Antonescu est seul à recueillir les lauriers! reprit amèrement Miu. Et quand on y pense, il doit tout à la légion. Si elle ne l'avait pas soutenu... Et que nous a-t-il donné en échange? Il est venu au pouvoir en marchant sur les cadavres!

— Oui, c'est vrai! fit Walter.

— Mais, finalement, il aura des comptes à nous rendre. Les Allemands savent qui sont leurs amis. Pourquoi croyez-vous qu'Horia Sima est encore chez eux? Pour la forme? Ah! ah! ah!

Il viendra un moment où la Roumanie sera de nouveau gouvernée par les nationaux-légionnaires ! Alors vous aurez de mes nouvelles ! Tu entends, Walter?

— Je t'entends, bien sûr ! répondit calmement Walter. Du reste, toute la rue doit t'entendre ! Et quelqu'un pourrait bien venir te mettre la main au collet.

— A moi? Et après?! Je serais libéré au bout d'une demi-heure ! J'ai pris part à l'affaire Stelescu, et je m'en suis sorti... Il ne faut pas croire qu'Antonescu en a fini avec nous ! Nous sommes présents partout, mon gars, dans la police, dans la justice, dans l'armée, parmi les médecins et les avocats, parmi les professeurs. Ne te fais pas de souci pour moi ! Il ne faut pas plaisanter avec les équipes de la mort ! Eh bien, au revoir ! ajouta-t-il après une courte pause, et il disparut dans la nuit.

Les autres poursuivirent leur chemin en silence. Puis l'ingénieur, incapable de se contenir plus longtemps, s'exclama:

— Vous l'avez entendu celui-là? L'affaire Stelescu ! Et les équipes de la mort...

Il ne s'adressait à aucun de ses deux compagnons en particulier.

— Il veut se vanter peut-être, répondit calmement Walter. Pour se rendre intéressant. Les chiens qui aboient...

— Rien n'est moins sûr, dit Dumitru, fort calme lui aussi. Je le connais bien. Il était parmi les rebelles de Janvier. Le fait est qu'il a les mains pleines de sang, jusqu'aux coudes.

L'ingénieur frissonna.

— Tant mieux, au moins nous savons à qui nous avons affaire, dit Walter.

— Et ce qu'il disait au sujet de Stalingrad? demanda l'ingénieur.

— Il en dit bien d'autres, Et surtout il répète ce que disent les Allemands. Et selon eux, Stalingrad serait tombé déjà depuis trois semaines, répondit Walter.

Dumitru éclata de rire.

— Il a toujours été très sûr de lui. C'est le fils du sacristain. Ils habitaient près de chez nous. Le curé l'envoyait encaisser les taxes d'enterrement. Tout le monde le connaît dans le quartier. Quand Horia Sima est venu tenir un discours dans la ville, à la tête des « services pour le maintien de l'ordre », c'est lui qui a fait sortir les juifs des maisons d'alentour.

— Il a dit qu'il y avait encore partout des légionnaires, reprit Peter. Il se souvenait avoir entendu lui-même le discours de Horia Sima.

— Il y en a, certainement qu'il y en a, murmura Dumitru, il y en a en Allemagne, en France, chez nous, en Bulgarie, en Hongrie, en un mot, il y en a pas mal !

Walter fronça les sourcils. Puis il se tourna dans les ténèbres vers le point d'où il entendait le martèlement des godillots de l'ingénieur.

— Vous êtes Hongrois, n'est-ce pas? demanda-t-il. Vous faites quel genre de politique?...

L'ingénieur hésita un instant.

— Moi... à vrai dire, je n'ai jamais adhéré à aucun parti politique. Je n'ai pas le temps de faire de la politique. Je préfère bâtir ! conclut-il d'un ton mal assuré.

— Même pour bâtir, on doit faire de la politique ! fit Walter. Il semblait à l'ingénieur que son interlocuteur souriait. Et qu'est-ce que vous avez fait à la Communauté hongroise?...

— Pas grand-chose, avoua l'ingénieur. Je leur avais demandé de m'exempter, mais... A présent, on me convoque fréquemment...

— Vous n'avez rien à faire là-bas ! déclara Dumitru d'un ton tranquille.

— Pourquoi? demanda l'ingénieur en se tournant vers lui.

— Ils ne valent pas mieux que les légionnaires de Miu.

— Mais c'est une simple organisation nationale. La seule. Personne d'autre ne se préoccupe de protéger les Hongrois.

— Mais comment les protège-t-elle? C'était la voix de Walter qui se faisait entendre dans l'obscurité. Pourquoi ne protège-t-elle pas ceux qu'on envoie sur le front dans les détachements de prisonniers, non pas parce qu'ils sont prisonniers, mais parce qu'ils sont Hongrois? Ils sont en relation avec Antonescu et avec Horthy, mais les ouvriers hongrois sont licenciés en masse. Ceux-là pourquoi ne les protège-t-on pas, hein?...

— Oui, oui..., je ne sais pas, murmura l'ingénieur, dépité.

—C'est pourtant bien simple. Cette soi-disant organisation nationale n'est qu'une annexe d'Antonescu. Les légionnaires non plus n'aiment pas Antonescu, mais ils font son jeu. Quant à votre communauté, c'est l'œuvre commune de Horthy et d'Antonescu. Il y a bien le Groupe Ethnique Allemand, pourquoi pas une Communauté Populaire Hongroise, et même une Centrale des Juifs?

— Ce n'est tout de même pas pareil!

— Mais si, c'est pareil! répliqua Walter sans perdre son calme. Votre communauté n'a pas d'autre objet que de mener les gens par le bout du nez! Dites-moi un peu, sincèrement: que peuvent avoir de commun Elemer Gyarfas et Janos Nagy, par exemple?

L'ingénieur ne répondit pas. En fait, il ne savait que dire. Dumitru le prit par le bras et lui dit amicalement:

— Vous n'irez plus là-bas, n'est-ce pas? Ils ne feront jamais rien pour vous. Et s'ils font quelque chose, ils vous le feront payer, et vous y serez de votre poche en définitive. Ils sont en relation aussi avec la fameuse commission d'officiers germano-italienne.

L'ingénieur se taisait. Il comprenait en cet instant qu'il avait gardé au fond du cœur l'espoir d'être aidé par Kadar et Tordai. Il pensait s'adresser à eux quand il aurait été au bout de son rouleau. Et à présent? Qu'est-ce qui l'empêchait d'aller les trouver? Quel mal y avait-il? Cela ne ferait de tort à personne, et personne ne le saurait. Mais derrière ces pensées logiques et normales, se profilait maintenant la tête rase, d'une pâleur terreuse de Janos Nagy, avec ses yeux fixes, sa bouche ouverte prête à parler d'une voix éteinte et épuisée. Peter se rendit compte qu'il n'irait voir ni Kadar, ni Tordai, même pour une affaire privée.

Au boulevard qui menait à la gare de banlieue, Walter les quitta. Dumitru et Peter poursuivirent leur route.

L'ingénieur écoutait le cœur serré la voix lente et persuasive de Dumitru. Celui-ci parlait à voix si basse qu'on l'entendait à peine. Cependant chacune de ses paroles frappait l'ingénieur comme si elle résonnait dans son cerveau.

— Les fascistes allemands s'appuient sur les organisations hitlériennes des Saxons et des Souabes de chez nous. De même, ils se servent de votre communauté hongroise. Croyez-vous que cette prétendue communauté hongroise s'élève contre le régime et vous protège contre lui? Je ne pense pas que vous vous fassiez des illusions à ce sujet. Antonescu mène le peuple roumain à sa perte, de même que Horthy mène le peuple hongrois à sa perte. Je veux être un Roumain libre et je sais que vous voulez être un Hongrois libre. Mais aussi longtemps que les hitlériens nous oppriment ni vous ni moi ne pouvons être libres. Vous devez bien le comprendre! Et nous devons nous battre pour nous débarrasser d'eux. C'est pour cela aussi qu'on se bat à Stalingrad, comprenez-vous?

— Je comprends, bien sûr! s'exclama brusquement l'ingénieur en un chouchotement étouffé. Je comprends que pour vous la situation est claire. Mais que deviendrai-je moi?

— Comment cela? fit le typographe, étonné. Eh bien, mais... on ne vous marchera plus sur les pieds sous le prétexte que vous êtes Hongrois!

— Bon, très bien! dit l'ingénieur avec impatience. Mais après tout, je suis lié à ces gens qui se rendent coupables de toutes ces iniquités... Quand je me regarde dans la glace, je me trouve une grande ressemblance avec ce Tordai à la tête de cheval.

Le typographe éclata de rire.

— Et si les choses changent, car il faudra bien que les choses changent, bon dieu!... alors que ferai-je de tout ce qui est autour de moi, et surtout de ce qui se trouve en moi?

— Assurément... assurément... dit Dumitru, pensif. Mais en fin de compte, vous êtes ingénieur.

— Et alors?

— Après la guerre, on aura grand besoin d'ingénieurs. C'est vous qui reconstruirez tout ce que ces brutes ont détruit. Non pas des villas pour les colonels et des dépôts bancaires, mais des fabriques, des ponts, des stades, des maisons qui s'élèveront jusqu'au ciel, oui, des villes entières, car vous recevrez vos commandes, non pas d'un homme seul, mais d'un peuple entier! Vous me demandez ce que vous deviendrez? Eh bien, voilà! Et les stupidités qui se dissimulent encore en vous, nous les jetterons dehors par l'éducation... Nous savons y faire!

— Espérons-le ! dit l'ingénieur, amer. Tout à coup, il fut accablé par le sentiment que toutes les routes étaient coupées. On le rééduquerait? Très bien ! Il bâtirait des maisons? Très bien ! Il verrait tout cela? Encore mieux ! Mais finalement en serait-il plus heureux? Cela dissiperait-il dans son âme ce sentiment amer et indestructible, que, quoi qu'il fasse, l'homme aboutit toujours à une flaque d'eau où il vaut mieux se laisser couler sans lutte? La question était de savoir à quoi servait de se débattre. Et si quelqu'un pouvait lui donner une réponse à une telle question.

— Pourquoi voyez-vous tout en noir? demanda tout à coup Dumitru, comme s'il avait lu dans son esprit. Il ne faut pas se décourager. Si tous les gens étaient comme vous, il n'y aurait plus aucun progrès dans le monde.

— Justement ! murmura l'ingénieur. Je ne vois autour de moi que hyènes, hypocrites, lâches. Soudain sa promenade en voiture de l'après-midi lui revint à l'esprit.

— Parce que vous considérez les choses d'un point de vue erroné. Quand j'étais enfant, j'ai vu un tableau dans une librairie. Si on ne regardait que le dessin, on n'y voyait qu'un dragon, mais si l'on posait dessus un papier coloré et transparent, apparaissait aussi le héros tuant le dragon. Vous avez besoin d'un pareil papier coloré.

— Vous croyez? demanda l'ingénieur, dont le regard était perdu dans l'obscurité.

— Je le sais ! répondit l'autre. Avez-vous entendu parler des cheminots de Griviţa... et de leurs chefs?

— Qui sont-ils?

— Cette grève des cheminots de Griviţa a eu lieu il y a neuf ans. Puis on leur fit un procès. Si votre orgueil aristocratique vous avait permis de jeter les yeux sur les journaux, vous auriez pu en lire le compte rendu. Je vous dis cela parce que vous auriez pu y trouver quelque chose qui rappelle le héros de la légende, qui tue le dragon.

L'ingénieur ne répondit pas. Dumitru poursuivit à voix basse:

— Oui, je vous l'assure, il y a encore des héros qui tuent les dragons, mon cher ami, et vous auriez bien besoin d'une feuille de papier coloré !

Ils marchaient en silence. L'ingénieur se sentait profondément vexé. On lui avait parlé comme à un élève de l'école primaire, en lui faisant la leçon ! Mais à son grand étonnement, il n'en souffrait pas... C'était vraiment curieux qu'il entendît parler de ces choses pour la première fois de sa vie. Etait-il confondu si profondément dans ses travaux? Non point ! Il s'était plutôt laissé envahir par les petits désagréments, par ses disputes avec Jolan, par une agitation et une peur privées de signification, par une volonté de mortification douloureuse et dénuée de sens, par les petits soucis de chaque jour. Walter avait-il raison de dire que sans la politique, on ne pourrait même pas bâtir des maisons? N'importe, dans ce monde si misérable et morne en apparence, il existait encore des héros. Des héros qui luttaient pour leurs idéaux, comme un Miklos Zrinyi, un Ferenc Rakoczi, un Kossuth. Ils savaient pourquoi ils luttaient, parce qu'ils avaient découvert un sens à la vie !

Il fut pris soudain d'un désir ardent, irrésistible, de trouver le sens de sa propre vie. Un désir si ardent et si irrésistible que, sans le vouloir, il empoigna le bras de Dumitru dans l'obscurité.

En se séparant de ses deux compagnons de route, Walter s'était engagé dans la rue longue et déserte qui conduisait au centre de la ville et à l'extrémité de laquelle, auprès des ruines causées par les bombardements, une grue, solitaire et abandonnée, dressait son cou de girafe dans le ciel. Il n'alla pas jusqu'au bout, mais prit la première ruelle à gauche. Il s'arrêta au coin et tendit l'oreille. Personne ne le suivait. Reprenant son chemin, il arriva à proximité de la caserne.

Contournant la fabrique d'Orendi, il se dirigea à nouveau vers la gare de banlieue. Il dut attendre au passage à niveau, car le garde-barrière brandissait déjà une lanterne rouge devant sa baraque. Le train apparut aussitôt. On apercevait les phares aux verres bleus au sommet de la locomotive, comme à travers le brouillard. Les wagons de marchandises lourdement chargés grinçaient sur les rails. Ses yeux habitués à l'obscurité distinguaient aisément les camions et les tanks couverts de housses, sur les plates-formes intercalées entre les wagons. La locomotive émit un sifflement aigu et prolongé et le train ralentit. Le dernier wagon passa enfin, la barrière commença à s'élever et le garde-barrière entra dans sa baraque.

Walter passa — parmi les voitures aux phares camouflés, qui attendaient que s'élevât la rampe, au milieu du grincement des charrettes — par-dessus les trois paires de rails. Il allait lentement, l'attention tendue. Près de là se trouvaient les hangars d'un régiment de l'armée de l'air, et on pouvait se heurter à tout instant aux sentinelles. Il possédait un laissez-passer en règle, cependant . . . Il avait l'impression d'être en retard. Il avait perdu trop de temps en faisant le tour de la fabrique. Il devait se hâter. C'était la première fois, après de longs mois, qu'il recevait des nouvelles de Lungu.

Il prit un sentier en bordure des champs. Cela sentait la poussière. Des deux côtés, le maïs sec bruissait sous le vent chargé des arômes des plantes mûries. La Grande Ourse brillait au ciel, dilatée et proche, comme il arrive souvent en automne.

Des images de son enfance assaillaient son esprit: le verger en automne, la moisson, les vapeurs à odeur de chlore de l'eau pulvérisée, amenée par le long canal de l'usine électrique à la fabrique de papier. Il voyait, comme en un dessin précis, les fruits de toute sorte: les pommes rouges et or pendant lourdement aux branches, les reinettes grises (il fallait placer des échalas pour soutenir les vieux arbres), les poires en masse, dont il ne se rappelait que les vertes madeleines. Et surtout les vieux noyers aux troncs puissants; quand on gaulait les noix, leur odeur amère se répandait dans toute la contrée. Au-dessus du bois de chênes jaunis, la Grande Ourse semblait toujours suspendue tout près et semblait indiquer d'une flèche le massif des Bucegi, qui s'élevait jusqu'au ciel. La nuit, on entendait plus distinctement le grondement de l'eau écumeuse qui sortait des turbines et le battement monotone et ininterrompu des deux dynamos. Comme il était agréable de lire là, au bruit régulier de la salle des machines, brillamment éclairée et lavée à grande eau! Les contes de Grimm, imprimés en vieilles lettres gothiques sur un papier jauni par le temps, les romans de Jules Verne, les poésies de Goethe et, plus tard, une édition de 1890 du Manifeste communiste que son père avait apporté d'Aix-la-Chapelle où l'avaient amené ses pérégrinations. Entre-temps, son père ou bien ses assistants suivaient les instruments techniques et entretenaient de longues conversations téléphoniques avec la fabrique qui se trouvait à quelque dix kilomètres de là.

La voie charretière se transformait en un sentier plus étroit, aboutissant aux jardins qui marquaient la limite de la ville. Walter s'arrêta, jeta un regard autour de lui et entra dans l'ombre des hauts épis de maïs. Il régnait un silence profond que soulignait le bruissement des feuilles fanées agitées par le vent léger. Walter prit à travers les champs de betteraves. Les feuilles jaunies à ras de terre exhalaient une odeur douceâtre. « Elles commencent à mûrir », pensa-t-il. Puis il regarda avec un redoublement d'attention devant lui où se dessinaient les masses sombres des maisonnettes des faubourgs. En quelques pas, il atteignit une palissade basse. Il avança de quelques mètres au milieu des tiges de haricots enroulées sur leurs supports, le long de la clôture. Deux planches y manquaient, il se glissa dans l'ouverture et se trouva dans le jardin.

Longeant les plants de légumes, il tendit l'oreille et entra sous la tonnelle. Il s'arrêta et toussa. Du fond de la tonnelle, à côté de la table, se déplia une ombre.

— Bonsoir, Georg! dit une voix gaie et familière, dans un allemand teinté d'accent szekler. Dans l'ombre, Walter voyait presque les sourcils levés, les yeux bruns brillant de malice et le lacis de rides sur le front dégarni.

— Bonsoir, Şandor! répondit Walter, en allemand également. Il avait plaisir à parler dans sa langue maternelle.

— Assieds-toi, s'il te plaît! dit Bara, et faisant un pas vers la caisse du coin, il en sortit une lanterne au verre peint en bleu et la posa sur la table. Vous me direz quand vous aurez fini! ajouta-t-il, et il s'éloigna.

A la faible lumière de la lanterne, Walter aperçut l'homme qui lui avait fixé cette rencontre.

— Bonsoir, camarade Anton! dit-il à voix basse, et il s'assit en croisant les jambes. Une bouteille à moitié pleine et deux verres luisaient devant lui dans la pénombre. L'homme blond, de taille moyenne, qui était adossé au mur, se redressa.

— Eh bien? dit-il d'un ton amical. Parlons vite et bien. Je dois rentrer cette nuit. D'abord, la situation militaire!

Walter avait l'impression que non seulement l'autre entendait chacune de ses proles mais encore qu'il les gravait quelque part derrière son front bombé, dont la peau blanche et presque trans-

parente était couverte, vers les tempes, de taches de rousseur. Il laissa le sergent parler sans l'interrompre, et constata quand il eut fini:

— En ce qui concerne Janos Nagy, j'ai bien peur que vous n'ayez fait une faute. Le risque couru était hors de proportion avec le résultat.

— Nous n'avions personne sous la main pour nous conseiller. Et, nous avons reçu l'ordre d'empêcher autant que possible les concentrations de troupes.

— Oui, mais cela ressemble plutôt à une action individuelle. Enfin, c'est fait! Nous verrons bien ce qu'il en sortira! De petites choses peuvent engendrer de grands événements! Fais bien attention, peut-être n'aurons-nous pas de longtemps l'occasion de nous rencontrer.

Walter ravala la question qui était sur ses lèvres. Mais l'autre reprit d'un air pensif:

— Trop de gens sont tombés. La Sûreté et la Gestapo semblent trop bien renseignées.

— Tu crois qu'il y a des traîtres parmi nous? demanda doucement Walter.

— Des traîtres ou des maladroits. C'est pourquoi je t'ai recommandé la vigilance. Les aventures romantiques peuvent détruire des organisations entières. Tu dois faire attention même quand tu as affaire aux agents de liaison. Les maladroits se sont multipliés ou bien... Et dans ce cas, la situation des partisans deviendra difficile.

Ils gardèrent le silence pendant un certain temps.

— Eh bien! dit Anton. Désormais, ce sera la tâche essentielle. Avez-vous des nouvelles de ceux du Ciucaş?

— Je n'en sais pas plus que Lungu.

— Oui. Mais l'hiver arrive. Le ravitaillement, la liaison même, seront de plus en plus difficiles. Il faut des réserves et des armes.

— A Turlungeni, nous avons quelques vieux paysans de toute confiance, surtout des bergers. Par eux, nous pourrons garder le contact.

— Mais les difficultés n'en seront pas résolues pour autant. Le mot d'ordre est donc: aider ceux du Ciucaş de toutes nos forces, les protéger et les fortifier pour qu'ils puissent passer l'hiver sans pertes. Que dit Penzes au sujet des armes?

— Presque aucune perspective. Des contrôles journaliers. Les dépôts ici sont vides. Même les vieux Mannlicher et les révolvers sont transportés à l'état-major, et de là probablement au front. Peut-être pourrait-on tenter quelque chose de ce côté-là... Quant aux fusils ZB, aucun espoir.

— En tout cas, ne perdez pas cette question de vue. Ecoute, Georg! Nous avons besoin d'un laissez-passer irréprochable, véritable si possible, au nom de Ion Aïoanei... Cela peut-il se faire?

— Peut-être, dit Walter, notre typo...

— Oui, oui, mais ne devait-il pas passer devant la cour martiale?

— Cela s'arrangera.

— Il ne faut pas négliger cette affaire. Si tu crois qu'il n'y a pas de danger, presse un peu l'ingénieur. Y a-t-il du nouveau au sujet du dépôt?

— Lungu...

Anton fit de sa main étroite un geste presque imperceptible.

— C'est à toi que je pose la question, camarade Georg!

— L'enquête suit son cours, répondit Walter, toujours respectueux de la discipline. Selon l'expertise de l'ingénieur, il n'y a pas eu sabotage, mais le Parquet continue les recherches. Milea a alerté jusqu'au gouvernement, et même les Allemands.

— Il y a, là aussi, quelque danger, dit pensivement Anton. Heureusement que les moteurs électriques ont complètement brûlé. Mais quand il y a enquête, tout le monde est suspect, et les suspects peuvent révéler des choses que nul n'aurait eu l'idée de soupçonner. En un mot, vigilance, camarade Georg!

— Nous avons des difficultés financières, camarade Anton!

— Je sais. Vous recevrez de l'argent. Pas beaucoup, malheureusement. Quand les papiers seront prêts, apporte-les ici, et donne ça à Lungu qui fera la distribution. Le plus grand nombre possible à la fabrique d'Orendi.

Il prit sur la caisse cachée dans l'ombre un mince paquet rectangulaire, lié d'une ficelle solide. Les doigts fins de l'électricien palpèrent le papier lisse et léger. Walter introduisit le paquet dans sa poche intérieure, puis il défroissa et ajusta son veston.

— Tu en auras un aussi, dit Anton, s'appuyant plus fortement contre le mur. Il tombait de fatigue. C'était la seconde nuit qu'il passait sans dormir. Le matériel n'est pas très neuf, mais nous n'avons pu vous le faire parvenir ici plus tôt.

— Une question, camarade Anton. Il est possible que le régiment m'envoie en intérêt de service à Ploïeşti. Est-ce que je peux confier le matériel à Dumitru qui le remettra à Lungu?

— J'aimerais mieux que tu le fasses toi-même. Evidemment, si tu ne peux pas... Après une courte pause, il ajouta: Si tu n'as rien d'autre à me dire, remets la lampe à sa place et va chercher Bara.

Walter traversa lentement le verger désert, ouvrit la porte de la cuisine sans frapper et dit: Bonsoir! Puis, sans attendre de réponse, il referma la porte. Arrivé au bout du jardin où planait une odeur de tomates trop mûres, il sortit par l'ouverture aménagée dans la palissade. Il partit dans la direction opposée à celle qu'il avait empruntée pour venir. Il suivit le sentier abandonné qui longeait les jardins. Les chiens n'aboyèrent pas. Ils se trouvaient dans les cours de façade, attendant leur repas du soir ou courant d'une porte à l'autre, dans les rues poussiéreuses du faubourg. Il tâtait de temps à autre le paquet caché dans la poche de son veston, et l'exemplaire sur papier pelure qui lui appartenait. Il marcha longtemps, jusqu'à la porte ouest de la ville, où s'élevaient les nouveaux bâtiments de l'abattoir. Il passa auprès de la fabrique de caoutchouc, à côté du canal d'écoulement du moulin à vapeur, puis il franchit à nouveau les rails du chemin de fer, pour retrouver la large route asphaltée qui menait à la ville. Il s'arrêta souvent pour prêter l'oreille. Il y avait peu de promeneurs, des camions allemands roulaient en grondant, leurs phares camouflés, vers Bucarest. La poussière qu'ils soulevaient lui chatouilla les narines. Il tourna aussitôt dans la première rue latérale, et après une heure entière de marche, par le labyrinthe des petites rues, il arriva chez lui.

Tout d'abord, il donna de l'argent à la femme du propriétaire. Puis il se retira dans son coin, et, sa porte ne fermant pas à clé, il la fixa à l'aide d'une chaise. Il alluma la lampe, s'assit sur le lit et sortit lentement de la poche de son veston le manifeste imprimé sur papier pelure.

Sur la première page figurait une réclame en gras: Le Cinéma «Scala» à Bucarest annonce une production UFA, intitulée «Heimkehr», avec Paula Wessely et Attila Hörbiger dans les rôles principaux. Dans un autre cinéma roulait un film italien, «Les Amours de Verdi», la «Tobis» annonçait glorieusement un film musical avec Gaby Morlay et Maria Cebotari. Enfin, à l'«Aro», dans «Premier Amour» Alida Vali, avec ses cheveux longs, se démenait sur l'écran.

Les yeux de Walter glissèrent sur ces noms. Il ouvrit le journal et lut dans une des pages intérieures, sautant un alinéa pour y revenir aussitôt, savourant avidement le texte imprimé:

«Au peuple roumain!

...Notre peuple ne veut et ne doit pas périr pour les intérêts des banquiers et des barons allemands, pour Hitler et Antonescu...»

En français par Nelly Florescu

I O N L Ă N C R Ă N J A N

Le Dégel *

Notre village, c'est aussi au printemps qu'il s'est mis en branle, après qu'eût crevé et que se fût brisée la carapace de glace, après que tout eût commencé à bouger et de partout à la fois, comme jamais encore. Celui qui, cette fois-ci, a donné le signal, celui qui le premier s'est dirigé vers la coopérative agricole, sa requête à la main — cette même requête qu'il m'avait montrée

à moi aussi, et qu'il avait rédigée il y a déjà trois ans — ce fut le Nilu au père Cula. Un beau matin, il a dévalé la colline, une quinzaine de jours après que, moi, j'avais giflé Parasca, parce qu'elle s'était sauvée de chez nous sans souffler mot. Il était tôt quand Nilu se mit en route — à peine le soleil venait-il de poindre à l'horizon — et les gens étaient dehors, dans leur cour ou sur le pas de leur porte, pour creuser un chemin aux eaux qui commençaient à sourdre de partout, bouillonnant et écumant. Et le village était tout blanc, inondé de lumière et rempli de rumeurs; et l'on voyait par terre, dans les cours et les chemins, sur le pas des portes et dans les fossés, s'enfler et se hâter des ruisselets troubles et âpres, qui charriaient toutes sortes de déchets, d'ordures et des gros morceaux de neige.

— Allons, voisin, sortez voir un peu ! s'apostrophaient les gens les uns les autres, railleurs et pleins d'entrain. Allons ! plus vite que ça ! V'là qu'elles déguerpissent toutes !..

— Dépêche-toi d'empoigner ta pelle pour que les eaux elles puissent se frayer un chemin...

— Et ne manque pas de te faire vivement une barcasse...

— Et puis, n'oublie pas les autres besognes...

— Maintenant, fini le mauvais temps... le printemps frappe à la porte !

— Ça y est... c'est bientôt l'heure de trimer...

— Et là-bas, les palissades, elles sont toutes couvertes de graphiques...

— Comme si on ne savait pas, nous autres, de quoi il retourne !...

D'abord, quand ils virent Nilu, le fils à Cula, et toute sa famille — femme, gosses et ce gros chien décoré, Burcuş, à leurs trousses — descendre vers la partie basse du village, les gens en demeurèrent bouche-bée, mais ils ne dirent rien, se regardant l'un l'autre, interdits. Puis, une fois qu'ils se furent compris d'un clin d'œil — « Tiens, tiens ! Ça y est ! çui-là il y va ! » — les gens se prirent à demander à Nilu où qu'il allait comme ça, dès patron-minet, et l'air si décidé.

— Toi, mon vieux, tu t'es toujours tenu à l'écart...

— T'es toujours resté perché là-haut, sur ton pic de Gurguieţ...

— Et maintenant qu'est-ce qui t'a pris tout d'un coup, dis donc, hein?...

— Comme ça... sans crier gare?!...

Nilu ne leur répondit rien et ne s'arrêta même pas. Il ne fit que leur montrer sa requête — cette vieille requête toute jaunie — et poursuivit son chemin, avançant à pas comptés au milieu de la ruelle, son bonnet poussé sur la nuque, sa chemise déboutonnée, suant d'abondance, sa touloupe flottant au gré de la marche. A ses côtés, quelque peu en arrière, trottait sa femme, Sana, la tête couverte d'un fichu, petite et effacée, ayant quelque chose de la démarche d'une poule. Derrière eux et d'un côté et de l'autre, suivaient les gosses, tout farauds, comme s'ils étaient appelés à assister à quelque événement important; Burcuş allait, lui aussi, au bord de la route, dans le sentier, et la décoration dont les gosses l'avaient affublé se balançait, tel un encensoir.

— Allons, allons ! les exhortait Nilu, de temps en temps. En avant ! en avant ! Suivez-moi tous !... V'là le printemps qui s'amène !... Et ce sera bientôt le moment de trimer !... D'en mettre un coup !...

Les siens — Sana, les mioches et Burcuş — ne cillaient même pas; d'ailleurs, ils n'en avaient guère envie, comme s'ils avaient su, de toute éternité, que ce jour-là, au terme fixé, ils allaient se mettre en route, traverser le village vers la vallée, pour se rendre à la Coopérative, sous les regards de tous leurs concitoyens, à travers les cris et les questions des gens, précédant ce vacarme inattendu qui grandissait et s'enflait sans cesse, à mesure qu'ils approchaient de la Coopérative. Le seul être qu'ils regardaient de temps à autre — et Burcuş et les enfants et Sana — c'était Nilu. « C'est lui notre bon Dieu à nous ! avaient-ils l'air de dire d'une seule voix. Et c'est un brave homme, vous savez ! Bourru et quelque peu renfrogné, mais le cœur sur la main et courageux avec ça ! Burcuş, lui, s'il lui arrivait d'avancer trop vite, s'arrêtait et regardait son maître, comme ça, de côté, de ses yeux interrogateurs, presque en louchant. Et il l'attendait, remuant sa queue, comme s'il voulait l'encourager, lui dire que ce qu'ils étaient sur le point de faire était bien, que tout était tel qu'il fallait que ce fût, du moment que les gens semblaient les prendre au sérieux comme tout un chacun.

— Allons, allons, dépêchons ! leur criait Nilu de sa voix âpre et rude. Grouillons ! C'est pas le moment de musarder... Vous m'entendez?... Allons, c'est l'heure... Il est grand temps !...

La maussaderie dont le visage de Nilu était empreint — cet air sombre connu qu'il avait en partant pour le front de l'Est et qu'il avait ramené au village — s'effaça petit à petit, s'amincissant, se fondant dans une clarté nouvelle, où clignotaient, s'entrecroisant, la surprise et la joie. L'homme en était content, bien qu'il eût de la peine à y croire. Il n'avait pas l'habitude de la joie et ne pouvait s'y faire d'un jour à l'autre. Il n'arrêtait pas de faire des signes, à gauche et à droite, de ses deux mains, essayant d'expliquer, avec un sourire gêné, à ceux qui lui demandaient où il allait comme ça, avec toute sa tribu.

— A la Coopérative, pardi! Où croyez-vous donc que je vais de ce pas? C'est que moi, ben, j'y réfléchis depuis longtemps!... Mais à cette heure, ça y est!... Allons-y et plus vite que ça!...

Il n'arriva plus qu'une seule fois à Nilu de s'assombrir: devant le pont, avant de franchir la vallée. Quelqu'un lui demanda, là-bas, s'il n'était pas sur le point de suivre les traces de son père. En entendant le nom de Cula, fils de Hăpăleață, il s'arrêta et ne dit mot, demeurant ainsi quelques instants, tête baissée. Puis il voulut dire quelque chose sans y parvenir, bredouilla, rougit et s'assombrit de nouveau. Aussi noir qu'un fumeron, comme si quelqu'un avait fait couler du goudron dans ses veines.

— Ben moi, sachez-le, vous autres! fit-il dans un bref gémissement. Faudrait pas croire que désormais... Aussi longtemps que je vivrai!...

Sa femme, Sana, s'avança et l'empêcha de se ruer sur les gens. Et les gosses s'accrochèrent aux pans de sa touloupe, sans plus savoir que faire. Le porteur de la « Croix de Fer », Burcuş, se mit à aboyer au bord de la route. Contrariés par la tournure prise par les événements, les gens en furent tout remués. Quelques hommes s'approchèrent de Nilu pour le calmer, lui conseillant de ne pas se soucier de tous les ragots, mais d'aller son petit bonhomme de chemin, de faire ce que bon lui semblait. Tout en faisant un bout de conduite à Nilu pour l'amadouer, les gens se dirigèrent, eux aussi, vers la Coopérative, — collectivistes et non-collectivistes, associés et individuels — tout en causant et rouspétant.

— V'là que ce Nilu a pris les devants! disaient les uns.

— On le dirait bien...

— Y a longtemps qu'il mijote ça... et tout d'un coup...

— Le v'là qui dévale la colline...

Sans s'en rendre compte, tantôt bavardant, tantôt marchant aux côtés de Nilu, les gens se sont mis en mouvement, eux aussi, quittant leur besogne, plantant leurs pelles dans ces grands monticules de neige boueuse, délivrant les eaux et les laissant couler à leur gré.

— C'est bien ça — disaient ceux qui hésitaient encore — à trop creuser au même endroit, on n'arrive plus à rien...

— Et si on fiche sa hache dans du bois, faut que ce soit au beau milieu, en plein cœur!

— Faut le fendre d'un seul coup!

— Et ne pas tourner sans cesse autour...

— C'est que, dans la vie, y a de ces choses qu'il faut faire au bon moment...

— Sans ça, pas la peine de les faire, mon vieux!...

Nilu, le fils de Cula, continuait d'avancer du même pas, de la même façon; sa figure était empreinte de la même clarté. Il avait peine à croire que les gens s'étaient mis à le suivre, qu'ils lui parlaient comme il faut, honnêtement, sans plus rappeler les hésitations, les pénibles moments par lesquels il était passé, lui aussi, comme, d'ailleurs, pas mal d'autres.

— Allons, pressons! disait-il de temps à autre, avec un sourire embarrassé, à la façon de ceux qui ont perdu l'habitude de rire ou de manifester leur joie. Allons, allons, suivez-moi! On va tirer tout ça au clair une bonne fois!...

A Piştevale, devant le siège de la Coopérative, les gens, tous ceux qui avaient suivi Nilu ou lui avaient fait un bout de conduite, firent halte et se dispersèrent pour quelque temps. Certains franchirent le seuil en même temps que Nilu, sans plus hésiter, sans plus louvoyer. D'autres restèrent sur place, dans la ruelle, pour regarder, pour voir, écouter, pour réfléchir encore un brin. Quelques-uns revinrent sur leurs pas, pour rentrer chez eux, échangeant des propos, répondant aux questions posées par ceux qui venaient seulement alors d'apprendre le coup de tête de Nilu.

— C'est bien vrai! disaient ceux qui venaient de voir Nilu.
— Il s'est mis en route comme ça... brusquement...
— Sa requête à la main...
— Sa femme et tous les siens derrière lui...
— Avec ses mômes et Burcuş...
— Toute la smala, quoi!...

Les autres, les curieux et les impatients, n'en finissaient pas de s'étonner, se signant et haussant les épaules; ils allumaient une cigarette et poussaient leur bonnet sur la nuque pour se calmer.

— C'est donc vrai, mon vieux? demandaient-ils après avoir compris de quoi il retournait.
— On peut dire que ce Nilu il a pris son courage à deux mains...
— Le v'là qui y va, sa requête à la main...
— C'est à ne pas en croire ses yeux!...
— Justement lui! Vraiment je ne l'aurais pas cru...
— Ben oui, mais qui sait ce qu'il lui a fallu de temps pour en arriver là...
— C'qu'il a dû suer, se tourner et se retourner.
— Là-haut sur son pic de Gurguieţ...
— ...au bout du monde!...

A un autre moment, cela n'aurait pas donné lieu à un tel tintamarre et à tant de discussions, même si plusieurs individus s'étaient dirigés en même temps, leur requête à la main, vers la Coopérative. Mais maintenant, s'étaient déchaînées et amplifiées des discussions enflammées. Et pas moyen d'y mettre un terme... rien ni personne n'aurait pu le faire.

— A vrai dire — disait l'un ou l'autre, comme se parlant à lui-même — pour être juste... d'autres, ailleurs, en sont arrivés là bien plus tôt...
— Et ça n'a pas été mauvais pour eux... hein!
— Au contraire... moi j'en parle en connaissance de cause... j'y ai été et je l'ai vu de mes propres yeux...
— Moi, j'ai suivi tout ce mouvement, mon vieux...
— Moi aussi, hein, et j'suis bien obligé de dire qu'il me semble pas mauvais... N'empêche que je me demande toujours si...

Les discussions viraient et se retournaient par moments, de façon inattendue et brusquement.

— Allons... dis-le — s'emportaient les uns et les autres, au bout d'un temps — qu'est-ce que tu te demandes, au bout du compte?
— Ben dis-nous — le... qu'on le sache une bonne fois...
— Faut qu'on en juge, nous aussi...
— Faudrait pas se tromper...
— Dis-le tout de suite, vieux...
— Allez, à l'instant même!
— Puisque t'as commencé, t'arrête pas en chemin...
— Enfin, vas-tu parler?

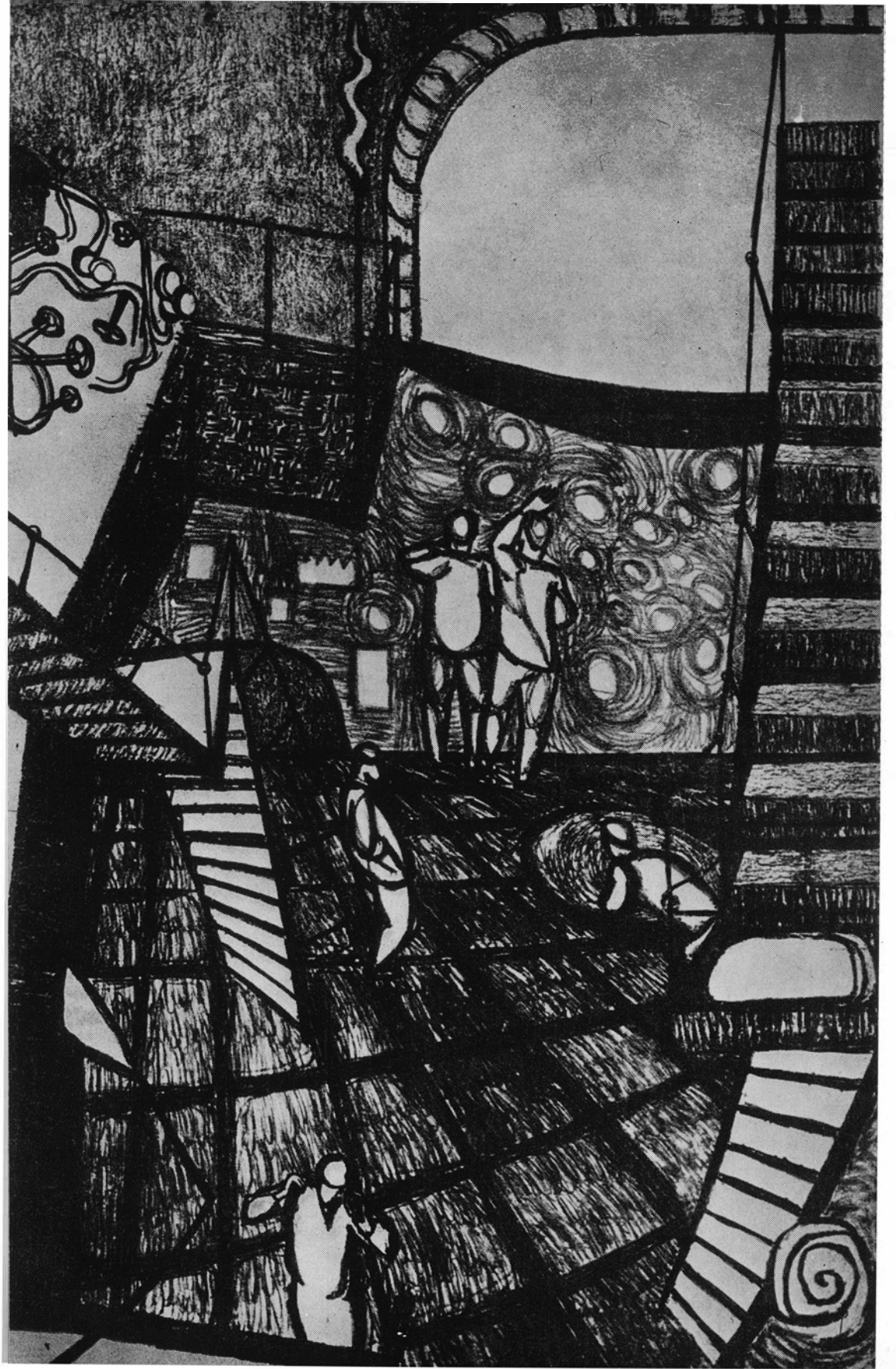
Celui que l'on questionnait et que l'on poussait à parler, se grattait encore derrière l'oreille, s'avançait et se mettait à exposer ses incertitudes et ses doutes, s'évertuant de toutes ses forces d'être aussi clair que possible.

— C'est ça, braves gens — disait-il — moi j'ai longuement réfléchi à tout ça! Je me suis demandé si on pouvait réaliser, ici, chez nous, ce qu'on est arrivé à faire ailleurs... Parce que notre terre à nous est délicate, comme vous le savez... Et si on la travaille pas bien et si on n'y met autant de fumier qu'elle en réclame et en temps voulu, à son tour, elle ne vous rend rien... Et puis, plus de la moitié de nos terres se trouve sur la côte! C'est pourquoi je me suis demandé si on pouvait faire ce que l'on voulait, nous, ici, chez nous?...

Les gens écoutaient un bout de temps, puis, après avoir pesé leurs propres incertitudes, ils se mettaient à parler à leur tour—à qui mieux mieux—avec la décision et l'obstination propres à ceux qui viennent à peine de se convaincre eux-mêmes de certaines choses et qui tiennent à faire partager à tout prix leur opinion à d'autres, afin de dissiper leurs derniers doutes:

CONSTANTIN PILIUȚĂ : Pêcheurs (huile)

ILEANA NICODIM : La Centrale thermique de Borzești →



— Et pourquoi qu'on n'arriverait pas, nous autres, à faire ici ce que l'on veut? disaient-ils.

— Si on trime, tous tant que nous sommes?...

— Si on s'y met, tous, si on s'unit, tout le village...

— Pas possible qu'on ne l'emporte pas dans ces conditions...

— Qu'on n'arrive pas à arracher à la glèbe ce qui nous est dû?...

— Si la terre elle réclame du fumier, on lui en donnera du fumier.

— On élèvera du bétail en quantité pour avoir assez de fumier et on en achètera aussi dans les usines...

— Oui, y a que ça à faire si nos bestiaux n'en fournissent pas assez...

— Faudra commander de ce fumier chimique...

— Et sur les collines, on plantera des arbres fruitiers et de la vigne.

— C'est comme ça qu'on fait ailleurs...

— Et pourquoi que nous, on n'en ferait pas autant ici?...

— C'est que nous, mon vieux...

— Toujours!..

— Et depuis qu'on est au monde!...

— On a toujours été...

— ... et on le sera toujours!..

Tout le long des ruelles, partout dans le village, avaient lieu des discussions enflammées. Les gens se réunissaient en groupes aux carrefours. Ils se dispersaient, au bout d'un temps. Puis se réunissaient à nouveau, formant d'autres groupes à d'autres carrefours, vers le bas ou le haut du village, triturant et enlevant la neige, la foulant aux pieds, l'écrasant et l'émiettant, comme s'ils le faisaient exprès. Ils n'avaient pas envie de rentrer chez eux, sans pour autant se rendre avec leurs requêtes à la Coopérative, comme l'avait fait le Nilu au père Cula. Ils se poussaient l'un l'autre en paroles, et s'examinaient encore et encore, avec une rude et inflexible insistance.

— Qu'en dis-tu, toi, Sofron? On y va ou pas?...

— Parce que les collectivistes ils disent...

— ...qu'au cours de l'année qui vient...

— ...ils vont en faire des choses!...

— Beaucoup plus que l'année dernière!..

— Et nous, qu'est-ce qu'on fiche?!...

— On va rester toujours comme ça?...

— A regarder faire les autres?!...

— Et ne faut pas toujours réfléchir pour voir si...?

— Et toujours ravaler notre salive?...

— Combien que ça va encore durer?...

— Dis-le, toi!..

— Combien de temps encore?...

L'agitation du village redouble après que Nilu au père Cula fut sorti de la Coopérative son bonnet sur la nuque, content et réconcilié avec lui-même.

— Ça y est, les gars! dit Nilu une fois dans la ruelle. J'en ei parlé aux camarades d'ici et ils m'ont appris que je n'étais ni le premier, ni le dernier. De sorte que vous autres, tous ceux qui n'êtes pas encore inscrits, voyez voir ce qu'il vous reste à faire... Ne restez pas là à vous tourner les pouces et à tant réfléchir!... Il est grand temps!... C'est moi qui vous le dis... Et moi, quand je dis quelque chose, sachez-le, c'est bien dit. Allons, Sana, et vous, les mômes!... Allons, rentrons chez nous!... Maintenant on compte, nous aussi, parmi les hommes. Finis les ennuis, finis à jamais!...

Personne n'avait encore, de mémoire d'homme, vu Nilu si décidé et obstiné. Personne ne s'était imaginé que — dans cet être besogneux et plein de soucis dont toutes les pensées se trouvaient enfouies au-dedans de lui-même, entortillées et embrouillées — il pouvait y avoir autant de force et d'acharnement. Et il est probable que lui-même ne se rendait pas totalement compte de ce qu'il avait souffert naguère et de ce qu'il avait accompli, et de l'acte qu'il avait mené à bien. Mais il s'en réjouissait de tout cœur.

« C'est ainsi que je suis, les copains ! » avait-il l'air de dire, non seulement en paroles mais aussi par tout son aspect, par sa démarche, par la façon dont il branlait les bras, dont il portait son bonnet, surtout par cela. « Me voilà tel que je suis et que je l'ai toujours été !... Mais vous, vous ne vous en doutiez pas, vous autres !... Parce que je me tenais à l'écart, tout recroquevillé, rabougri ! Seulement, à partir de maintenant... Moi...

Ce rude éclat, dont la figure de Nilu était empreinte lorsqu'il dévalait la ruelle pour se rendre à la Coopérative, s'était dissipé, avait complètement fondu, comme s'il n'avait jamais existé.

— Ça y est, les gars — disait-il à ceux qu'il rencontrait et à ceux qui le suivaient pour lui demander des détails sur ce qui s'était passé *là-bas*, à la Coopérative. J'ai remis ma requête et j'ai tout dit à Indreï à mon sujet !... Et il m'a écouté et m'a parlé comme on parle à un être humain, mon vieux... De sorte que moi, dorénavant... C'est fini... je vous dis !

Arrivé au pont, le Nilu au père Cula s'arrêta pour s'entretenir avec ceux qui s'y trouvaient, leur racontant tout sans qu'on le lui demande, comment il avait rompu avec le passé, comment il s'était décidé à faire ce pas, à se ranger aux côtés des autres, car c'était cela qu'il n'arrêtait de répéter: se ranger aux côtés des autres.

— Moi — avoua-t-il à tous, sans sourciller — j'avais écrit ma requête y a pas mal de temps... Et j'attendais... comme chacun !... Et j'ai aussi été trouver ceux qui s'étaient associés !... Mais cette association, même si ça marche bien, on peut quand même pas la comparer à la Coopérative ! C'est moi qui vous le dis, moi qui ai tout vu et tout examiné !... Alors, après avoir tout bien comparé, j'ai pris mon parti, et je me suis dit qu'il était temps ! « Qu'est-ce que t'en penses, Sana? ai-je dit à ma femme ce matin. On y va, nous aussi, là-bas?... » — « On fera comme tu le décideras, Nilu ! » me répondit-elle. « Ben, moi je pense qu'il faut y aller, Sana... Il est grand temps ! » Et alors on s'est tous mis en route !..

Il s'en trouvait encore qui riaient et pouffaient, au bord de la route. Mais Nilu ne se souciait plus de rien, ni se personne. Il ne cessait de parler, de raconter aux gens, à tous ceux qui l'écoutaient. Et la plupart étaient tout oreilles, et ceux qui s'étaient déjà fait inscrire, et ceux qui ne l'avaient pas encore fait. Et ils l'assaillaient de toute sorte de questions, surtout ceux qui, jusqu'à présent, s'étaient tenus à l'écart.

— Qu'est-ce que tu crois, toi, Nilu, si on se fait tous inscrire *là-bas*, ça ira bien?...

— Toi, tu y as réfléchi à tête reposée... tu as bien tout pesé?...

— Ou bien, ça t'a pris comme ça, tout d'un coup?...

— Peut-être bien que t'as fait là un belle boulette...

— Eh bien... dis ce que t'en penses, pour de vrai...

Nilu ne se laissait pas faire et Sana, sa moitié, se mit à le tirer par la manche, le priant de ne plus tant s'attarder au village et de ne plus tant faire le fier...

— Voyons, mon homme ! C'est pas convenable ça. Pauvres de nous ! On n'est que de petites gens sans importance...

Mais Nilu ne l'entendait même pas, avec l'air de savoir ce qu'il avait à faire désormais... au sujet de toutes choses. Ce n'est que sur le tard, après que le soleil fût monté haut à l'horizon, qu'il appela et rassembla toute sa smala et qu'ils prirent tous le chemin de leur maison, remontant vers le haut du village.

— Allons, allons, rentrons !... Viens, Sana ! Et vous aussi, les gosses ! Et toi aussi, Burcuș ! Venez... c'est fini...

Derrière eux, un silence inattendu et inhabituel s'étendit dans les ruelles et aux carrefours. Les gens se dispersèrent, se calmèrent, regagnant leurs maisons et leurs jardins, pour y poursuivre leur besogne. Tout le village se replongea pour quelque temps dans le calme. Seul le remous des eaux augmenta et s'accrut par en-dessous, comme dans une résistance âpre et sourde. Et les rayons de soleil, ces rayons blancs et bruissants, vivants, s'enhardirent et devinrent plus forts, se répandant partout, brisant et perçant les miroirs des étangs, dénudant les arbres en émiettant la neige et la glace qui les recouvraient, accrochant à leurs branches des colliers de perles, de grosses gouttes d'eau. Et les arbres en étaient tout contents et, par moments, quand le vent se levait, on aurait dit qu'eux aussi se haussaient et grandissaient tous à la fois. Et ils secouaient ces perles, étincelantes et lourdes, que leur valait l'arrivée du printemps.

— Y a pas moyen avec ce temps-là, hé, Filimon! s'exclamait quelque bonhomme qui trimai dans la cour de sa maison.

— T'as raison, y a pas moyen!

— Et toi, qu'est-ce que t'en dis, toi?

— C'est vrai: y a pas moyen!

— Et alors, qu'est-ce que tu décides, toi?

— Heu... y a qu'à voir venir...

Le village nageait et se baignait dans la lumière, comme dans une eau vive. Et si les ruisselets qui s'étaient mis à couler de-ci de-là n'avaient pas été aussi sales et aussi laids, et si les mares n'avaient pas été aussi noires et aussi troublées, tout cela aurait brillé et étincelé comme jamais. Mais il faisait chaud et les glaçons avaient commencé à devenir violacés, surtout près des puits, et les ordures de toute espèce qui étaient restées dans et sous la neige avaient commencé — aurait-on dit — à se réveiller, elles aussi, se poussant à la surface, riant de leur rire noir et tout de guingois. Et à certains endroits, de quelque coin de jardin ou derrière quelque grange, s'élevait une forte odeur de pourriture. Ce n'est que du côté des champs qu'arrivaient des effluves neufs et troublants, parfumés et âpres, forts. Parfois, durant un bref instant, montait une si forte odeur de terre, qu'on en arrivait à croire que les labours avaient changé d'emplacement et qu'ils se trouvaient maintenant dans le village même, avec leurs herbages et leurs emblavures, et leurs mauvaises herbes aussi restées là depuis l'année dernière, pour ne mourir définitivement que maintenant. C'était comme si tout s'était mis sens dessus dessous, et comme s'il ne restait rien d'autre au monde que ces fortes senteurs du renouveau.

— Et par chez toi, c'est-y aussi comme ça? se demandaient les gens de temps à autre, simplement, rien que pour s'entendre parler.

— Et comment voudrais-tu que ce soit?...

— Bien sûr... t'as raison!...

— J'ai pourtant idée qu'il aurait quand même mieux valu qu'il tarde encore un peu...

— Et qu'est-ce qui aurait dû tarder, hein?...

— Le temps, pardi... le printemps, quoi!...

— Eh! le temps, ça, le temps faut pas le prendre à la blague!...

— Voilà, justement, c'est pas de la blague!...

Au bout d'un moment, et petit à petit, tout s'apaisa, et les cris et les questions. On n'entendit plus rien d'autre — pendant une bonne heure, ou trois peut-être — que le bouillonnement des eaux ou le bruissement inlassable des traînées de lumière. Ce n'est que sur le tard, après que le soleil eut dépassé midi, que l'on perçut une espèce de rumeur quelque part, du côté de Dăienești ou de Svaghi. On ne savait pas très bien de quoi il retournait. On disait qu'il allait y avoir une réunion, à l'école ou au siège de la Coopérative, réunion à laquelle prendraient part tous les habitants du village, pas seulement les collectivistes, et qu'ensuite on allait former de nouveau des équipes chargées d'apporter des éclaircissements à tout le monde. Puis on apprit qu'il n'en serait rien et qu'environ dix autres familles s'étaient fait inscrire, après Nilu, comme membres de la Coopérative. Et toute cette rumeur et toute cette agitation semblaient s'amplifier et s'étendre, insensiblement mais assez vite.

— T'as entendu, mon vieux? se sont vite mis à s'interpeller les gens, les uns les autres.

— Entendu quoi?...

— Y en a dix autres qui ont présenté leur requête!...

— Quand ça?...

— Après que Nilu est parti...

— Et qui est-ce?...

— L'un des Mîndroïu, à ce qu'il paraît...

— Ah... bon? Et nous, qu'est-ce qu'on fait?

— On va se tenir longtemps encore comme blottis dans notre taupinière?...

— C'est ça, vieux, qu'est-ce qu'on fait, nous?...

— Alors?...

Puis s'éleva un boucan de tous les diables quelque part dans Piştevale. Les paysans associés avaient tenu une assemblée générale, à l'école, et comme ils n'étaient arrivés à aucun résultat et qu'ils n'avaient pris nulle décision, ils avaient gagné la route, tout en discutant, gesticulant et hurlant comme des sourds. Tout ce vacarme était dû aux avis contradictoires et aux objections qui s'étaient élevées là, chez les paysans associés. Certains d'entre eux — le Vîsîlia du père Moïse et d'autres — voulaient que toute l'association se joigne à la Coopérative. D'autres étaient d'un autre avis et avaient d'autres intentions. Alissandru Ghirău, par exemple, disait que — s'il s'agissait de Coopérative — autant en constituer une à leur propre compte et s'occuper de leur travail comme jusqu'à présent, chacun pour soi. D'autres opinions, assez nombreuses et assez embrouillées, furent exprimées. Il y en avait qui repoussaient même l'idée d'entrer à la Coopérative. Ceux-là auraient voulu faire traîner les choses encore une ou deux années, cultiver les terres qu'ils possédaient dans n'importe quelles conditions. D'autres s'en fichaient tout simplement, tout leur était égal.

— Et qu'est-ce que vous voudriez, vous autres — disaient ceux qui ne tenaient pas à se joindre à la Coopérative — qu'on y aille, nous aussi, avec tout notre saint-frusquin?...

— Et pourquoi ça, s'il vous plaît? Est-ce que nous on n'a pas travaillé peut-être?

— N'avons-nous pas fait là du socialisme, de la coopérativisation?...

— Alors quoi? Tout ça ne vaut rien selon vous? Ça n'est pas valable?

— Alors ça veut dire que nous...

— Faudrait peut-être recommencer tout par le commencement?...

— Ben... alors!...

D'autres tenaient des propos différents, selon leur propre jugeote:

— Bon, bon — disaient ces derniers, mais pourquoi faudrait-il nous séparer?

— Pourquoi faire ici du *séparatisme?*

— Pourquoi diviser le village en deux camps, juste maintenant?...

— ...que tout est prêt et qu'il nous faudrait...

— ... nous sentir les coudes et n'avoir qu'une seule et même idée...

— C'est vrai ça, mon vieux... C'est justement ce qu'Indreïu disait à la réunion...

— Ceux qui veulent nous pousser d'un certain côté n'ont en vue que leurs avantages...

— Leurs propres intérêts et leurs projets!...

— C'est ça! C'est exactement ça...

— Et alors nous... maintenant!

— Ce jour même...

— Et à cette heure même!...

Finalement, les paysans associés, la plupart d'entre eux, la masse, s'engagèrent dans la ruelle descendante qui conduisait à la Coopérative, tout en bavardant et en ronchonnant, pour se donner du cœur au ventre, invectivant et maudissant ceux qui faisaient des pieds et des mains pour les maintenir dans l'immobilité, ceux qui voulaient les abuser et les désorienter, comme ils l'avaient toujours fait.

— Et pourquoi qu'on se laisserait faire, nous autres?

— Pourquoi nous laisser rouler par n'importe qui?

— Un type comme Alissandru Ghirău...

— Qui en a manigancé de toutes les couleurs...

— Et qui serait bien capable d'en faire autant aujourd'hui.

— Parce que ce type-là, il peut pas agir autrement...

— Il se sent patraque s'il ne roule pas les autres...

— S'il ne met personne dedans...

— Sacré koulak...

— Tel que sa mère l'a pondu...

Quelques-uns allèrent chercher leur chariot, y attelèrent leurs bestiaux, et dévalèrent la colline. Et on vit paraître et dans la cour de la Coopérative et devant son siège, tout le long de Piştevale, comme jaillissant de terre, une foule de gens de toute sorte — femmes, enfants, vieillards. Personne ne se souciait plus ni de l'arrivée du printemps, ni du temps qu'il faisait. Les gens

se dirigèrent tous vers la Coopérative, y remettre leurs demandes; certains d'entre eux comptaient et dévisageaient ceux qui s'étaient fait inscrire; d'autres se comportaient selon leur humeur du moment. Ce jour-là et le lendemain, du matin jusqu'au soir, on ne parla plus d'autre chose dans tout le village que des inscriptions. A un moment donné, on perdit la suite des noms de tous les habitants et de chacun en particulier, et alors on se mit à compter ceux qui avaient remis leur demande d'inscription.

— On en est à 50! firent ceux qui surveillaient ce qui se passait et cette mise en branle du village; et ceux qui se trouvaient dans la rue y prêtaient aussi toute leur attention.

— Eh, dis donc, ce matin, à l'aube on en comptait que 100!

— Et maintenant, v'là qu'on en est à 556, avec ceux qui étaient déjà inscrits avant...

— Tout-à-l'heure, quand ç'a été mon tour, il y avait 590 familles!

— Maintenant on en est à 610 en tout!

— Bientôt on sera 700...

De 700, on alla jusqu'à 750, et de 750 à 800.

— Ça y est, mon vieux, c'est fini!

— Il reste encore 123 familles...

— Si elles se font inscrire aussi...

— Alors tout le village y sera!...

— On a démarré, on s'est uni tous...

— On a fait le saut, comme dit le théoricien...

— Ça y est... on l'a fait...

— Parce que nous, quand on veut quelque chose...

— On serait capables de faire bouger ces collines.

— On les fera rouler jusque dans le Mureş!

— Diable de vie!

Avant que le soleil ne se couche, le lendemain on apprit que « ça y était » et qu'une assemblée générale, spéciale et extraordinaire, allait sûrement se tenir à la Coopérative pour discuter des demandes d'admission des nouveaux inscrits. On disait qu'il allait en venir aussi des environs, de Dîrja et de Ciumbrud et de Dunga de Jos et qu'après il y aurait une grande réjouissance populaire. Et aussitôt chacun commença à s'agiter, à courir de droite et de gauche, comme à la veille d'une fête. Et c'est comme si tout avait changé d'aspect: tout se déroulait plus tranquillement, plus clairement. Et là où il n'y avait jusque-là qu'immobilité et monotonie, maintenant il y avait tapage et bonne humeur. Le village était tout changé, bien qu'il fût tout noir, bien que ses venelles fussent toutes pétries et salies par toutes ces allées et venues.

(Fragment du roman *les Cordovan*, t. IIIe paru en 1963, Prix d'Etat)

En français par A. Fermo

LUCIA DEMETRIUS

Un Silence inaccoutumé *

En entrant par la porte de la fabrique, Podsudek est frappé par le silence inaccoutumé. Le soleil est en train de dorer la cour intérieure, bien balayée, et les quelques tilleuls malingres. Il a l'impression que les autres jours les gens grouillaient entre les dépôts, entre les ateliers et l'on entendait le bruit de leurs voix s'interpellant comme d'une colline à l'autre pour des riens. Il est fort probable qu'ils se sont à nouveau passé la consigne d'un atelier à l'autre qu'il faut

travailler d'arrache pied, que telle usine a produit tant et tant le mois dernier. Comme si naguère l'on savait ce que l'homme produisait dans sa fabrique? A présent — nouvelle mode — tout le pays doit l'apprendre et l'envie leur est venue de sortir eux aussi qui sait combien de charrues et de herses! Depuis que ce Mohor du Contrôle Economique d'Etat est à la fabrique, il est bien difficile d'avoir raison par la jactance. Même lui, Podsudek, qui était si fier de lui, sachant si bien embrouiller les choses, dérouter les gens, dévier la conversation feignant d'avoir la mémoire d'un lièvre, même lui ne parvient plus à l'embobiner comme il le voudrait. Il leur a sûrement bourré le crâne du moment qu'un tel silence régne aussi dans le couloir qui mène aux bureaux. La porte de la comptabilité s'ouvre et la tête du comptable apparaît avec sa mèche léchée, il le voit, le salue rapidement et de travers et retire brusquement sa tête, comme si Podsudek l'avait aspergé d'eau dans les yeux. Podsudek avance d'un pas lourd et traînant en fredonnant en sourdine. Chemin faisant, unde idée formidable lui est venue. Celle-là c'est seulement avec le concours du docteur Constantinescu qu'il pourra la réaliser. Il y a dans l'atelier où l'on peint les outils, deux ouvriers malingres, pâlots. Qu'il les déclare tuberculeux, — ils n'en sont pas bien loin — qu'il leur fiche un bon congé, afin que lui, Podsudek, puisse fermer l'atelier pendant trois semaines pour la désinfection. Une fois l'atelier condamné, il n'y a plus de raison de se presser dans les autres secteurs, car de toute façon on ne peut plus achever la fabrication. On renvoie chez eux une vingtaine d'ouvriers pour trois semaines environ, papiers en règle et, peut-être, si Dieu le veut, il adviendra quelque chose encore entre temps. Et les autres? Doucement, les gars, ne vous pressez pas, on ne peut toujours rien faire de ces charrues, on ne va tout de même pas les livrer sans être peintes. D'ailleurs personne ne les accepterait. N'est-ce pas chose faisable? Que ne peut-on faire si on le veut, et si l'on graisse la patte à qui de droit? Quoi, le docteur Constantinescu n'a pas besoin d'un peu de fric? Pardi, il est à même de vous vendre de la mort-aux-rats sans vous demander dans quel but. S'il hésite, on fait un cadeau à sa grande bringue de femme et elle te l'amène en laisse, comme leur chien, dont s'effrayent les enfants dans la rue. Mohor ne le permettrait pas? Mais ce serait un cas de force majeure! Quoi! il serait assez fou pour laisser les gens contracter la tuberculose et la maladie se répandre dans toute la fabrique? C'est ainsi qu'il prend soin de la classe ouvrière? Il n'y aurait pas de quoi le féliciter! Ou peut-être la tuberculose ne se répand-elle pas aussi vite? Et si c'était le typhus ou la variole, quoi? Non, mais je vous demande un peu, le médecin n'est-il pas payé pour connaître la maladie dont souffrent les gens et qui se transmet à toute allure de l'un à l'autre?

En ouvrant la porte de son bureau, Podsudek tombe sur Mohor et sur trois autres, inconnus ceux-là, assis sur le canapé et dans un fauteuil. Par la fenêtre, le soleil darde ses rayons dans leurs nuques et dans ses yeux, de sorte qu'il ne les distingue pas très bien. L'air fredonné meurt sur ses lèvres, mais sa bonne humeur ne change pas aussi vite. Mohor serait-il venu lui tendre un piège? Ceux-là feraient-ils partie du syndicat? car même jusqu'à ce jour il n'est pas encore parvenu à les connaître tous. Mais son idée concernant le médecin et les malades n'est quand même pas à rejeter. Attendez donc, camarade Mohor, un de ces jours c'est moi qui vous tendrai un piège!

— Salut, dit tout haut Podsudek, en touchant de deux doigts son chapeau avant de l'enlever. A présent que vous êtes entrés dans mon bureau, ne vous dérangez pas! Allez-y! Je vous écoute. Ou bien voulez-vous que l'administrateur vienne aussi. Attendez un moment, je vous prie!

Podsudek tend la main pour sonner le secrétaire — Gizi lui défend d'avoir *une* secrétaire, elle est terriblement jalouse — mais Mohor l'arrête d'un geste.

— Pas la peine. L'administrateur est dans son bureau, il a à faire.

— Et ces messieurs? demande Podsudek en désignant les trois autres qui demeurent graves sur leurs chaises. C'est pour une commande? Ou pour l'impôt? Ou bien du syndicat?

— Le camarade est le délégué du parti, les deux autres du ministère.

« Zut! pense Podsudek, seraient-ils venus pour cette vieille histoire de pièces dérobées? Je ne sais rien, je n'ai rien vu. C'est l'administrateur qui était au courant. Je vais lui souffler: « Sois donc pas bête. Laisse-toi fourrer dedans, car si moi je m'en sors, je te tirerai d'affaire. Tandis que si j'écope, je t'entraîne aussi et le diable lui-même ne pourra nous en tirer ni l'un

ni l'autre. » Celui-là est du parti bien sûr, il le connaît pourtant, c'est le secrétaire, c'est Ronay! Il ne s'était pas rendu compte que c'est lui!»

— De quoi s'agit-il? dit, avec un large sourire, Podsudek.

— La fabrique devient maintenant même la propriété de l'Etat, elle est nationalisée, dit l'un des trois personnages qui restent debout comme des gens pressés d'aller a leur affaires, depuis que Podsudek est entré.

— Cette fabrique? demande Podsudek avec une voix tout à coup enrouée. Ma fabrique?

— Toutes les fabriques du pays.

— Toutes? Mais je vous en prie, discutons le cas. En tout état de cause chacun a droit à la parole. Vous, vous proposez...

— Nous ne proposons rien du tout. Il s'agit là d'une décision du Comité Central du Parti et d'un décret de la Grande Assemblée Nationale.

Podsudek regarde Mohor et les autres d'un air tellement ahuri, si nettement interloqué, que l'un des hôtes dissimule avec peine un sourire.

— Vous en avez entendu parler, je pense?

— De quoi?

— Du Comité Central du Parti et de la Grande Assemblée Nationale? Vous en avez entendu parler, n'est-ce pas?

Sur le visage de Podsudek on lit le même ahurissement. Il ne sait plus ce qu'il doit dire ou faire, mais pour le moment il considère que cette expression est de circonstance.

La porte s'ouvre largement, sans qu'on y frappe et dans le bureau pénètrent cinq ou six ouvriers que Podsudek a déjà vus; quelques-uns il les connaît même assez bien, car ils sont du syndicat ou membres du Parti et il a déjà eu maille à partir avec eux. Ils ne le regardent même pas, ne le saluent pas, c'est comme s'ils avaient oublié qu'il est là lui aussi, le directeur, mais ils regardent tout droit Mohor et ses camarades, qui probablement les ont appelés bien avant. Podsudek n'a jamais vu sur leur visage ce qu'il y voit à présent ni ne saurait expliquer à autrui ce qu'il voit. Et il a déjà affronté ces gens-là, où il les a vus renfrognés, les sourcils froncés, gonflés d'une violence dominée, avec des éclats d'une colère qui, si elle s'était traduite en actes, l'aurait écrasé, mais il lui semble que jamais il n'a senti cette force, une seule force pour tous, aussi grande qu'à présent. Parce que ces gens-là sont heureux, parce qu'ils resplendissent d'une joie dont il est incapable de mesurer l'intensité, ou de la comprendre, il oublie en ce moment qui il est, et quels sont ses rapports avec ces gens-là forts et heureux. En effet, sans qu'il y ait la moindre hypocrisie dans leurs attitudes, ils ne le voient plus. Mais voyons, c'est lui le propriétaire! Oui, mais en ce moment, lui, Podsudek, le directeur et propriétaire de l'ancienne fabrique Ghelbert, n'existe plus pour eux, comme si la terre l'avait englouti.

— Alors, on y va? demande Ferenc, qui est le secrétaire du Parti à la fabrique.

— Nous avons tout arrangé, achève le contre-maître Ciugulea, président du syndicat.

Mohor se retourne vers ses hôtes, après avoir comme dévoré des yeux les ouvriers.

— On peut commencer?

— Que Monsieur le directeur donne les clés.

« C'est-à-dire, moi, pense Podsudek, que je leur donne mes clés! Voyons vite ce que je vais ou ce que je ne vais pas donner. Il est encore temps. Il est encore temps de faire quelque chose, de sauver quelque chose!»

— Ben, voilà, celles-là seraient de la... c'est-à dire qu'est-ce que j'ai comme clés? Voyons voir.

— Donnez-les toutes!

— Comment toutes! L'administrateur lui aussi en a...

— Ce qu'il a lui, il l'a déjà donné.

Podsudek se met à sortir de grandes et de petites clés. Heureusement que celles de la maison il ne les a pas sur lui, Gizi en prendra bien soin.

— Toutes!

— Les voilà, toutes! Et où allons-nous?

— Vous, restez là! Avez-vous assuré la garde, Ciugulea? Bon! Partout! Oui, ça va! Alors, allons-y.

Tous sortent en fermant la porte derrière eux. Ils l'ont enfermé! Il demeure ici seul comme un chien. Lui et son coffre-fort. Son coffre-fort! Mais comment l'ouvrir? Etait-il encore possible tout à l'heure de garder, de dissimuler une clé? Et laquelle? Il s'est troublé! Est-ce à dire qu'ils vont lui prendre la fabrique? Mais elle n'est même pas payée, la fabrique. Il a encore des versements à faire. Faudra-t-il encore les payer si la fabrique n'est plus à lui? Dans son coffre-fort il y a aussi ces brillants, ils n'appartiennent tout de même pas à la fabrique, les brillants! Il va le leur dire. Pourvu que Gizi mette bien à l'abri les brillants qui sont à la maison. Ils sont capables de faire même une perquisition chez lui, s'ils ne trouvent pas ici l'inventaire au complet. Un coup de téléphone à Gizi. Mais le téléphone ne marche pas! Le téléphone ne marche pas! Est-il devenu muet? Que le diable l'emporte! Que le diable l'emporte! Si ça vaut encore le coup d'avoir le téléphone. Qu'est-ce qu'ils mijotent en ce moment? Est-ce qu'ils vérifient tout, croyez-vous, comme il a contrôlé lui, quand il a acheté la fabrique à Ghelbert? Ceux-là voient tout ce qu'il y a et ce qu'il n'y a pas, non pas comme lui, alors. Ils découvriraient le diable lui-même avec leurs yeux perçants. Et ça dure, ça dure, ça n'en finit plus! Qu'est-ce qu'on entend dans la cour? Jusqu'à présent c'était comme si tous étaient morts, dans tous les ateliers, la cour semblait un cimetière, et maintenant qu'est-ce que c'est que cette rumeur? Tiens, les voilà qui sortent des ateliers par groupes et se rassemblent dans la cour. Ah! si le soleil pouvait leur fiche un coup, à tous. Ils ont dressé une table recouverte d'un tapis rouge. Et des drapeaux! Ils se taisent à présent! Un de ceux qui étaient là, tout à l'heure, dans ce bureau, s'est levé et prend la parole. On n'entend pas ce qu'il dit. Tous crient: « Hourra! » Les carreaux vibrent. Et il reprend la parole et de nouveau tous crient hourra. Il y a de quoi devenir fou ici. N'eût-il pas mieux valu que Ghelbert soit à sa place? Et quant à Ghelbert, il a lui aussi sa place, un petit coin réservé...

Podsudek a le vertige, il s'appuie contre le fauteuil et s'y affale. Il est facile d'arriver à côté de Ghelbert, et ils ne vont pas se gêner de lui faire ce coup-là à lui aussi, puisque, comme disait Monsieur Borkos: « On a renversé la pyramide la base en haut! » En voilà un autre! Borkos! Pourquoi diable pense-t-il à celui qui est lui aussi avec Ghelbert? Non, mais pourquoi? Qu'on lui prenne donc tout et qu'on lui fiche la paix. N'a-t-il pas travaillé lui? A-t-il volé? N'a-t-il pas acheté? Ils chantent à nouveau dans la cour. N'est-il pas, lui aussi, un fils du peuple? Un pauvre bourrelier, fils d'ouvrier dans la bourrellerie de son beau-père. Voilà, il est d'origine ouvrière! Il va le leur dire. Est-ce que le téléphone ne marche toujours pas? Il est détraqué, le salaud! Il y avait ici, dans la petite case du bureau, une bouteille de schnaps. Tiens, la voilà. Ça tombe à pic, pour leur parler ensuite avec plus de courage. Sur mon origine et mon travail et les dettes... Et tout et tout. Il est bien fort, le schnaps. Juste ce qu'il faut pour devenir plus intelligent!

Le contre-maître Ciugulea éleva sa voix généreuse de baryton, l'alimentant de sa puissante poitrine. Il a toujours aimé chanter, à chaque manifestation, c'est lui qui commence et, après avoir lancé ses premières notes dans les nues, comme une colonne bien droite, le flot des autres voix vient l'accompagner sans la couvrir. En ce moment il a l'impression que tout se mue en chant. Il a parlé tout à l'heure, dominant son émotion, tâchant d'englober dans ses paroles la signification du grand événement afin de la faire comprendre avec toutes les implications qu'elle comporte pour l'avenir. C'est après qu'il s'est tu, lorsque Ferenc a commencé à parler, que ses mains se mirent à trembler pendant qu'il essuyait son visage échauffé, ses yeux embués. En chantant, il se sent bien. Et toute cette force qui se déchaîne en lui et cette joie, et tout ce qui ne peut être contenu en des paroles, tout ce qui ne peut être accompli aujourd'hui, tout de suite, mais dont on sait bien qu'il le sera les jours suivants, les années à venir, tout cela fond ensemble et s'élève dans les nues, vers ce ciel si bleu, si doré, s'élève de lui-même. Sa poitrine est large, bien large, sa voix en jaillit sans entraves, sans bornes, lui, tout entier, n'est que voix, et à mesure qu'il chante, il lui semble qu'il s'envole, qu'il n'a plus de corps.

Voilà là-bas Alexandrescu, entre Ferenc et Kalapacs, un instant leurs regards se rencontrent, et Alexandrescu a semble-t-il les yeux embués de larmes ou bien serait-ce à cause du soleil brûlant. Chante, chante, Alexandrescu! mon vieux! Chante, Ferenc. L'heure du chant a sonné pour nous! A qui appartient donc cette voix fluette qui devance tout le temps les autres? Ah! celle de

Sandor. Hé bien, Sandor, qu'en dis-tu? Donne-toi la peine de mieux chanter avec ta petite voix et ne chante plus de travers à cause de tant de joie! Cette voix est celle d'Anicuţa, Anicuţa du dépôt. Bravo, Anicuţa! C'est de l'or pur ce que tu as dans ta gorge! Il a voulu te ficher dehors, Podsudek, et tu te lamentais d'avoir cinq enfants. C'est fini maintenant les renvois, et Podsudek et tout, et tout. Mon Dieu, ce qu'il fait bon chanter! Là-bas on va bâtir une nouvelle halle, vitrée de haut en bas et avec de hauts poêles, afin qu'il fasse chaud l'hiver. De l'autre côté, on va faire une fonderie modèle. Peut-être fabriquera-t-on des tracteurs dorénavant. Qui sait? Ou un autre genre de machines, on verra bien. Tiens, regarde Luca, le fils d'Alexandrescu, tout pareil à une flamme qui s'élève, qui flamboie et resplendit! A côté de lui, Bartok, celui des bureaux, qui est entré la semaine dernière dans l'Organisation de la Jeunesse du Parti Communiste. Il se tient droit comme une recrue et regarde gravement ses compagnons. Ce qu'il fait bon chanter, chanter de toute sa voix!

Gizi dormait encore lorsque la bonne, Manci — qui avait d'abord servi chez Ghelbert, et que Gizi ne pouvait souffrir parce qu'elle la trouvait impertinente et voulait lui enseigner toute la journée à faire ça et ça, car c'est ainsi que procédait Madame Ghelbert— entra vite dans la chambre à coucher sans aucun ménagement pour son sommeil et se mit à lui dire des choses qu'elle ne saisissait pas. Il était question d'un ami à elle qui était passé par là, de Monsieur Podsudek qui était enfermé dans la fabrique, du téléphone qui ne marchait plus, de cette nouvelle police qu'on appelle milice avec qui elle, Manci, ne voulait nullement avoir à faire... ce qui fait que madame devait savoir qu'elle s'en allait. Tant pis pour les cinq journées écoulées depuis ses derniers gages, si madame ne voulait pas les lui acquitter sur-le-champ, elle s'en allait. L'Etat a pris la fabrique à Monsieur Podsudek. Définitivement.

— Définitivement?

— Définitivement.

— Et monsieur? Qu'est-ce qu'il devient?

— Il est enfermé dans la fabrique!

Gizi sortit vite de sa torpeur. Celui-là allai être arrêté un de ces jours, et on allait la mettre en tôle elle aussi avec lui. Elle ne s'attendait pas à une chose pareille, mais il lui était déjà arrivé dans sa vie d'être obligée de prendre ses cliques et ses claques en vitesse et d'aller là où elle n'aurait jamais songé. A Cluj ne s'était-elle pas enfuie la nuit par la fenêtre, car la police était à ses trousses, depuis qu'on avait volé à ce marchand son portefeuille dans un établissement? Podsudek est enfermé dans la fabrique? L'Etat prend sa fabrique, comme on emporte une armoire avec tout ce qu'il y a dedans! Alors ils pourraient prendre la maison aussi? Pourquoi s'en étonner? Les terres n'avaient-elles pas été nationalisées? Que le diable emporte tous ceux qui se sont vantés de venir nous sauver, voilà! S'ils viennent dans quelques mois, à quoi cela pourrait-il lui servir? Et cet imbécile de Podsudek qui n'a pas encore acheté une voiture! Ils auraient filé maintenant en voiture. Qu'est-ce qu'il faudrait mettre au plus vite dans la valise? Le manteau de fourrure, on ne peut même pas l'endosser, il fait chaud. Et il prend tellement de place au fond de la valise. Elle a les clés du coffre dans le mur. Mais où sont les brillants? Où sont-ils? Il y en avait deux gros et deux plus petits. Il n'en reste que les petits! Le cochon, il a ouvert avant-hier et a pris les plus gros! Les aurait-il vendus? Ou les a-t-il donnés aux créditeurs? Il a dû les cacher ailleurs? Où donc les chercher si précipitamment? L'or? Le voilà! Il y en avait trois rouleaux, il n'y en a plus que deux! Qui sait ce qu'il manigançait, le bandit, à son insu! Il y a encore la petite bourse avec les bagues, mais il en reste bien peu! Celles-là au moins, elle savait bien qu'il les avait vendues. On ne pouvait pas l'en empêcher, il devait payer pour la maison, pour la fabrique. Eh, Gizi, tu as été grande dame, tu possédais fabrique et palais avec piscine dans le jardin... tout ça s'en est allé au diable. Mais que de choses restent dans les armoires! Des vêtements, des provisions, des boissons! Ce sera pour les âmes des défunts, car on ne peut pas tout emporter! Heureusement que tu es encore agile, Gizi, et intelligente, que tu ne te laisses pas faire aussi facilement! Allez, en route! Allons, un train ou un autobus me mènera bien quelque part. Ce qui est le plus enquiquinant, c'est que personne ne voudra croire que j'ai été une si grande dame!

Leana, la femme du contre-maître Ciugulea, est rentrée à la maison à bout de souffle dès la fin du meeting. Tout le monde est resté dans la cour, car il leur est difficile de se séparer un jour pareil. Il fallait parler et reparler encore de la marche des événements, de ce qui adviendra, de ce que cela signifie, de ce que chacun a ressenti en l'apprenant et tout récapituler depuis le début. Mais Leana a couru à la maison parce qu'elle connaît son homme. Il ne va pas au bistrot, lui, ni pour noyer son chagrin, ni pour s'égayer, mais à l'occasion d'une grande joie il amène des amis chez lui, il les amènerait tous si c'était possible pour fêter l'événement, dans la joie. Et alors Leana doit sortir ce qu'elle a et ce qu'elle n'a pas dans le garde-manger et dans la cave, se mettre en quatre pour acheter encore quelque chose, servir aujourd'hui les plats préparés pour demain. Débrouille-toi, Leana, car ton homme est si rarement joyeux qu'il serait dommage de lui gâcher sa joie! Leana a mal à la gorge pour avoir tant crié « hourra » tout à l'heure, et pour avoir chanté trop fort pour rattrapper son mari, dont la voix s'élevait par-dessus toutes les autres, comme un oiseau qui s'élève au-dessus de ses compagnons de volée. Elle a mal à la gorge mais elle continue quand même de murmurer tout doucement d'une voix enrouée, une chanson qui l'obsède pendant qu'elle traîne la table au milieu de la cour, la couvre d'une nappe et dresse autant de couverts que bon lui semble. Sait-on jamais combien de convives il va lui amener? Il y a des œufs dans le garde-manger. Va-t-elle faire des œufs durs ou une omelette? Bon. Ensuite? Il y a un ragoût pour demain. Ça aussi c'est bon, bien que ce ne soit pas un plat indiqué pour une fête. Et comme boisson? Ah, s'il leur restait encore une bouteille de vin, une flûte au moins de leur bon vin maison! Mais on a bu la dernière aux fiançailles de Maria, c'est-à-dire lorsqu'elle est venue avec le médecin Szabo et qu'ils ont tous décidé que c'étaient leurs fiançailles. Elle a quelques sous de côté pour toute éventualité. Va-t-elle acheter deux bouteilles de vin? Comme si ce qu'on trouve en ville méritait le nom de vin! Mais elle ne peut tout de même pas les laisser la gorge sèche un jour pareil. Le comble serait que Iancu rentrât tout seul après qu'elle ait fait ces dépenses! Impossible qu'il rentre aujourd'hui tout seul sans invités, sans amis! Quand on y pense, ça c'est un véritable tournant dans la vie. C'est une de ces choses pour lesquelles on lutte durant des années, une chose qu'il y a quinze ans, on ne pouvait pas envisager comme réalisable! Ça ouvre la voie à des événements qui changent de fond en comble la vie de tout le monde. Et nous sommes en train de vivre ce fameux jour! Lorsque Maria et Petrică seront vieux ils diront: « Nous avons vécu ces jours-là! Nos parents ont combattu pour cela. Et nous aussi, tant soit peu, bien que nous fussions fort jeunes. Nous mêmes, étant enfants, nous avons connu un autre genre de vie, une vie bien dure. Car tout cela s'est passé durant une vie d'homme, pas plus, et durant la même vie, tout ce qui était, a été démoli et tout ce qu'on voit autour de nous, a été rebâti. Et tout cela en vitesse, n'est-ce pas? diront-ils à leurs enfants. Vous ne parvenez pas à croire? Tenez, nous étions jeunes alors, à présent nous sommes vieux et tout cela a été changé rien qu'en ces années-là, mais tellement changé que vous avez beaucoup de peine à imaginer ce qui était avant. »

Dans la rue résonnent des voix gaies qui approchent. Elle l'avait bien dit. Ciugulea ouvre la porte bien large et se retire pour laisser entrer les invités. Il y en a pas mal, huit environ, Alexandrescu avec son fils, Bartok Karosi, celui du bureau, Ferenc qui vient d'être élu directeur et d'autres encore, de l'atelier de Iancu.

— Le soir tombe, ma femme! Que nous sers-tu à dîner? lance Iancu tout haut, fort content d'avoir vu que la table est mise.

Lorsque la cour a été vidée, Podsudek est sorti hébété par la porte de la fabrique, en regardant de tous côtés, tourmenté par des doutes: pourra-t-il partir ou non? Aux portes des ateliers et à celles des dépôts veillent des piquets de trois à quatre ouvriers. Ils ne le regardent même pas. Ils ne le voient pas, ou bien ils s'en fichent de le voir passer? Après la chaleur de la journée, il y a à présent un peu de fraîcheur, mais en lui s'est amassé trop de frousse et trop d'alcool pour qu'il puisse se rafraîchir malgré le col de sa chemise déboutonné et le veston large ouvert. Il a oublié son cabriolet et le cheval aussi. Il marche sur la pointe des pieds en longeant les murs. Il lui semble qu'ainsi il passera inaperçu. Il n'a qu'une seule pensée: arriver au plus vite chez lui, ramasser certaines choses, les plus précieuses, et quitter la ville pour un temps.

Sait-on jamais ce qu'il peut arriver! Une perquisition, une descente de police. Quelqu'un a pu susurrer un mot: « il détient de l'or », et ton compte est réglé, ils viennent fourrer leur nez dans ta maison. Ils ont pris possession aujourd'hui de la fabrique, mais demain ils s'apercevront que telle chose manque, que telle autre n'est pas à sa place, et voilà qu'ils vous invitent derrière les barreaux afin de leur donner des explications. Et pour la maison, un de ces jours il faut acquitter le dernier terme de l'emprunt fait à Braşov. Mais ce n'est pas le moment. Toucher aux réserves? Non! Il doit quitter la ville pour un temps. Gizi devra bien comprendre. Mais il n'y a rien à comprendre. Il vaut mieux qu'elle n'en sache rien. Rien. Elle ne doit même rien voir, elle est en état de se mettre à pleurer pour l'or et tout ce qu'il emportera avec lui. Elle n'en mourra pas, si elle demeure un temps sans argent dans la maison. Qu'elle se débrouille! Elle n'a qu'à vendre quelques fourrures et d'autres frusques et qu'elle se débrouille, il lui a acheté des toilettes à profusion! Qu'elle attende son retour. Pauvre Gizi! Ça sera très dur pour elle, sans lui. Mais c'est une brave fille, elle se débrouillera et l'attendra.

La maison est plongée dans l'obscurité, fermée. Gizi l'attend peut-être en pleurant dans un coin, car le bruit lui en est sûrement parvenu, ou bien elle le guette derrière les rideaux, fixant la rue. Elle ne l'entend même pas lorsqu'il tourne la clé dans la serrure. Elle est en train de pleurer à coup sûr dans la chambre à coucher. Et pas de Manci non plus, le couvert n'est même pas mis! Podsudek crie et personne ne lui répond. Mais il n'y a donc personne à la maison?! Et dans la chambre à coucher, mon Dieu, quel naufrage de chiffons! les portes larges ouvertes et un désordre tel, qu'on dirait que des sangliers sont passés par là. Le coffre-fort dans le mur est ouvert. Et vide! Elle a tout pris. Elle s'est enfuie après avoir tout pris! La salope! La garce! La voleuse! Elle a tout emporté et s'est enfuie. Peut-on réclamer, appeler la milice et lui dire qu'elle a volé l'or? Peut-on avouer qu'une créature recueillie à Mediaş, que vous avez nippée, empiffrée, a volé votre or si bien caché?

Podsudek a envie de se donner des coups de poing sur la tête, de tout piétiner, de hurler tous les jurons qui bouillonnent en lui, mais ce silence dans la maison est si profond et si étrange qu'il le vide de sa colère, le paralyse. Comment partir? Où te cacheras-tu, les poches vides? As-tu le temps de vendre quoi que ce soit, tapis ou objets d'art? Tu pars comme un vagabond, tu cours à l'aventure, toi qui possédais fabrique et palais, maison de campagne, achetée à un imbécile de comte et par-dessus le marché la bourrellerie aussi dans la grand-rue. Qui t'accueille, qui te cachera sans argent? Il y a de quoi devenir fou! Il y a vraiment de quoi devenir fou dans cette maison vide, où rien ne bouge, où l'on n'entend rien. Mais si, il me semble entendre quelque chose. On entend la porte cochère et des pas dans l'allée. Ça y est! Ils arrivent! Voilà, en ce bas monde il est défendu d'être intelligent et de se créer une bonne situation, l'envie des autres vient tout ruiner!

Pendant qu'il parcourt les rues sombres de la ville dans une petite voiture, entre deux gardes, Podsudek ne parvient pas à comprendre pourquoi de la plupart des cours et des humbles maisons, lui arrivent des bruits de liesse et même des chansons qui jaillissent par endroits, alors que justement, voilà, cela ne vaut nullement la peine de s'enrichir, parce qu'en fin de compte on n'en profite pas. Au fond, l'homme pense à lui-même et non pas à ses voisins. On ne lui fera pas croire le contraire. Et qu'est-ce qu'il arrivera par la suite? N'importe qui deviendra un Podsudek? Et après, la belle affaire, voyez où il va maintenant, Podsudek!

En français par Mircea E. Balaban

(Fragment du roman *le Printemps sur les Tirnave*, 1960—1963, premier volume)

CORNELIA DANET:
Montage des armatures

ÉDIFICATION D'UNE CULTURE

Textes par: MIHNEA GHEORGHIU
NICOLAE GOGONEAŢĂ
MIRON NICOLESCU
AL. TĂNASE
DUMITRU TRANCĂ

La Fonction sociale et humaine de la culture

par **AL. TĂNASE**

Le *moment «praxiologique»* — celui de la généralisation sociale et de l'assimilation critique des valeurs culturelles, de leur intégration dans la totalité de l'action sociale (praxis) — s'inscrit parmi les moments caractéristiques, constitutifs de la culture, tout comme les aspects cognitif, axiologique et créateur. La réalisation de la fonction sociale et des buts humains de la culture n'est pas un processus extérieur, mais bien une partie intégrante de celle-ci. C'est la seule voie possible non seulement pour réaliser, en une mesure plus ou moins grande, les virtualités de la culture, mais aussi pour enrichir les valeurs spirituelles, pour créer un terrain propice au progrès culturel à venir de l'humanité. La culture, qui représente le système d'information le plus complexe, serait dépourvue de sens (et de finalité) en dehors des communautés (passées, présentes ou à venir) qui en enregistrent le message, l'assimilent et le transforment en un levier du progrès. Le sens (la signification) est une qualité nécessaire, voire obligatoire, de tout acte de culture. Il y a là deux aspects indissolublement liés. D'un côté, entre la *culture* et les *masses populaires* le rapport n'est pas d'extériorité, mais intérieur et constitutif, en ce sens que la diffusion sociale ne signifie pas purement et simplement la «consommation» des valeurs, leur annihilation, mais leur réalisation et leur enrichissement en tant que valeurs. Ce moment, qui relève non seulement de la finalité de la culture mais aussi de sa genèse, même si, en parlant de genèse, nous avons en vue surtout les valeurs ou les produits de civilisation, ce moment ne saurait manquer dans une définition de la culture. D'autre part, la circulation des valeurs, leur diffusion sociale ont un caractère formatif et d'intégration, elles exercent donc une influence, plus ou moins profonde, plus ou moins étendue, sur la conscience sociale et individuelle des hommes, sur leur sensibilité et leur comportement socio-culturel. C'est là un maillon du processus culturel où l'homme apparaît, plus qu'ailleurs, non pas comme un individu non différencié de la masse, mais, en égale mesure et de façon simultanée, comme *objet* et *sujet* de l'œuvre de culture, comme une personnalité en formation, qui reçoit la culture et participe à sa création comme à son enrichissement dans un esprit critique différencié, selon des critères de sélection et avec une exigence sans cesse plus fermes.

Au sujet de la finalité humaniste et populaire de la culture, l'essayiste roumain Tudor Vianu écrivait dans sa *Philosophie de la culture*: «Si l'image de la multitude humaine qui attend son œuvre n'était pas présente dans la conscience du créateur de culture, celui-ci ne trouverait peut-être pas en lui l'énergie nécessaire pour se réaliser.» D'autre part, cet éminent militant communiste et homme de culture que fut A. Gramsci précisait également que créer une culture nouvelle ne signifie pas seulement faire individuellement des découvertes originales, mais aussi et surtout diffuser de façon critique les vérités déjà découvertes,

es « socialiser» et les transformer, par conséquent, en une base d'action, en des éléments de coordination d'ordre intellectuel et moral . . . Il est beaucoup plus important du point de vue philosophique, et plus original, d'ailleurs, d'apprendre à une masse de gens à penser de manière cohérente et unitaire la réalité présente, que de découvrir, grâce à un « génie» philosophique, une nouvelle vérité qui restera le patrimoine d'un petit groupe d'intellectuels.

Diffuser la culture, féconder les connaissances sociales et individuelles par la réalisation de leurs virtualités de formation, opérer la fusion de la culture et du principal facteur social de sa genèse et de son essor, comportent de nombreux aspects. Un premier aspect, très important, consiste en ce que le principal *sujet* du processus culturel est, non pas l'individu solitaire, mais la *communauté humaine*, plus ou moins grande et socialement déterminée. Aucune contradiction insoluble n'existe entre les masses en tant que *sujet créateur* de culture et les masses en tant qu'objet de l'œuvre de culture, sauf dans le cas où les produits du travail créateur ne servent pas le progrès matériel et spirituel des masses de travailleurs, mais le plaisir et l'oisiveté d'une minorité.

La force de création, principe constitutif et caractéristique de l'acte de culture, est présente aussi bien au cours du processus de réception des valeurs de culture, que dans celui de leur genèse et cela, non pas seulement à l'*échelle philogénétique*. Même un sociologue comme Pitirim Sorokine — qui parle d'une « hérédité biologique favorable aux individus ou aux groupes créateurs» et explique la création des grands systèmes sociaux et culturels par l'hérédité plus riche de ces groupes, par la supériorité foncière des couches supérieures de la société — reconnaît que des ensembles et des systèmes culturels (normes tabou, types esthétiques, notions scientifiques) « sont sans cesse créés dans un groupe ou dans l'autre», ce processus étant commun à la vie sociale humaine. Il est évident que chaque société dispose d'un certain potentiel d'énergie créatrice, de talent et de génie, cependant, pour *les mettre en valeur, un milieu social culturel adéquat*, certaines conditions favorables sont nécessaires. De toute façon, « le privilège culturel» d'une minorité de créateurs n'est pas d'ordre héréditaire, mais d'essence sociale et s'explique, dans la mesure où il peut avoir une justification réelle, par la situation des pays capitalistes où de larges masses de travailleurs vivent dans des conditions deshumanisantes, dans l'ignorance, et sont ainsi empêchées de participer pleinement et de façon créatrice au phénomène de la culture, à apporter leur contribution originale à la création des valeurs les plus subtiles de celle-ci. Du point de vue de l'histoire et de l'évolution, la contribution des masses à l'enrichissement du patrimoine culturel de l'humanité est d'ailleurs différente d'une époque à l'autre, d'un peuple à l'autre. Partout et toujours, cependant, le travail représente la source ultime et fondamentale de toutes les créations de la civilisation, le principe moteur intérieur de la culture. Dans le processus du travail, non seulement sont forgés les produits nécessaires à la satisfaction des besoins matériels de la société, mais aussi sont élaborés, comme dans un immense laboratoire, les éléments fondamentaux pour la satisfaction des besoins spirituels de l'homme. Avant l'apparition d'une culture scientifique ou éthique, philosophique ou juridique, d'une culture doctrinaire, théoriquement systématisée, il a toujours existé une culture élaborée par les masses-mêmes, dans leurs relations de travail et de vie en commun. La participation du peuple à la création de la culture est aussi bien directe (langue, richesse spirituelle du folklore, grandes légendes et épopées qui sont dans tous les pays à la base de la culture nationale progressiste), qu'indirecte; sans le travail obscur, méprisé des millénaires durant, de millions de héros anonymes qui ont produit en fait toutes les merveilles de la civilisation, depuis des temps immémoriaux, sans leur travail la constitution des formes élaborées de la culture, qui supposent un niveau élevé d'activité intellectuelle, de développement artistique et scientifique, n'aurait pas été possible. Il résulte de ceci que la notion de culture des masses, tellement fréquente dans la littérature sociologique et socio-politique contemporaine, ne comporte pas deux réalités distinctes et en quelque sorte opposées : une culture d'une haute tenue intellectuelle, élaborée par des élites privilégiées, et une masse amorphe non différenciée, étrangère et inadhérente à la culture, à laquelle seul serait nécessaire et propre un ersatz de culture,

spécialement confectionné à son usage, pour ses besoins semi-instinctifs. Fausse et réactionnaire image, que celle-ci, surtout dans le cas du peuple roumain, qui a créé des chefs-d'œuvre comme « Miorița ». Autrement dit, la diffusion de la culture au sein des masses, que nous envisageons en rapport avec les réalités sociales roumaines, doit correspondre aux grandes capacités créatrices et aux vocations culturelles du peuple. Et cela à plus forte raison dans les nouvelles conditions sociales que caractérisent des transformations révolutionnaires profondes, la construction et la reconstruction culturelle socialiste, dans les conditions où disparaît toute opposition artificielle entre la *culture de masse* et la *culture dans le sens classique*. La culture de masse, en la mesure où nous utilisons cette expression devenue une tautologie, devient de plus en plus de la culture purement et simplement, de la culture socialement généralisée, aussi bien comme étendue, comme sphère d'influence, que du point de vue de sa profondeur, de sa force spirituelle d'enrichissement, de transformation et de mobilisation des connaissances.

Le penseur américain Ed.Sapir soutient à ce sujet un point de vue judicieux (dans *Culture, Language and Personality*, 1958), à savoir qu'il n'y a pas d'opposition réelle entre le concept de culture du groupe et celui de culture individuelle. Les deux cultures sont interdépendantes. Même la parution d'œuvres culturelles iconoclastes et visionnaires comme celle d'Anatole France, de Nietzsche, d'Ibsen et de Tolstoï, n'est possible que sur un terrain mûr et abondamment différencié sous le rapport culturel. « Une assimilation individuelle vigoureuse et solide d'un idéal culturel n'est possible que sur le terrain d'une culture commune réelle; de même, pareille culture est impossible sans les énergies créatrices de personnalités robustes et saturées des valeurs culturelles de leur temps et de leur pays», sans un travail et un effort de durée. En fait, il n'y a pas deux concepts, mais un seul, car l'individu et la collectivité dont il fait partie ne sont pas des entités isolées et leur opposition, lorsqu'elle existe, a un caractère historique, déterminé par des causes sociales. Les différenciations du point de vue du niveau de culture et de la capacité de produire la culture, différenciations qu'intensifient les contradictions de classe, n'apparaissent à leur tour que sur le fond d'une communauté de culture à la constitution et à l'enrichissement de laquelle participent non seulement les individus supérieurement doués, mais la communauté tout entière. Pareille opposition arbitraire est démentie aussi bien par la continuité du mouvement culturel, par la perpétuation de l'héritage culturel du passé, que par la discontinuité de ce mouvement, par les nouvelles créations culturelles.

Au sujet du premier aspect, il faut dire que la culture du passé, surtout la culture nationale, n'est jamais acceptée de façon passive, qu'elle implique une sélection et, par conséquent, la participation créatrice non seulement de quelques personnalités, mais de la quasi totalité des membres cultivés, ou en voie de l'être, de la communauté.

Le degré d'assimilation et la qualité des critères de sélection et de recréation de la culture sont déterminés par le niveau de vie général et par la condition sociale de la majorité des membres de la société, des travailleurs physiques et intellectuels. Le progrès de la culture, en général, la révolution culturelle socialiste, en particulier, s'opposent à la perpétuation automatique des valeurs standardisées, qui mène à la dépersonnalisation, à la prédominance des formes impersonnelles. L'assimilation des valeurs représente un moment intrinsèque, caractéristique de la culture, justement parce qu'elle suppose la présence d'un *sujet collectif*, qui participe activement et agit en transformateur dans le cadre du processus d'assimilation, de remodelage et de réadaptation des valeurs héritées. Dans une pareille perspective, la culture ne devient pas une manière extérieure, une source de stéréotypie et d'automatisme, mais un *mode de vie* où les valeurs réalisent entièrement leur fonction morale de formation et deviennent des règles, et des impératifs de l'existence et de l'activité. Sans un pareil terrain social imprégné de culture et fertilisé par elle, les forces spirituelles créatrices des personnalités deviennent stériles ou ont une influence réduite. L'héritage culturel le plus riche se ruine peu à peu s'il n'est pas assimilé de façon critique, s'il n'est pas sans cesse remodelé et recréé selon les nouvelles exigences du présent et avec la participation de grandes collectivités humaines.

Autrement dit, la généralisation sociale et l'assimilation des valeurs est un moment intérieur du processus de constitution et de développement de la culture, car c'est ainsi que se réalise la finalité sociale de la culture, le modelage et le remodelage de ses valeurs, de façon qu'elles s'intègrent dans la vie humaine en tant que forces de renouveau, qu'elles ajoutent de nouvelles virtualités à l'existence, au mode de vie et à la conscience de l'homme, ainsi qu'aux manifestations extérieures de sa conscience, à son comportement et à ses sentiments, à sa vie spirituelle.

Mentionnons ici une idée fructueuse du philosophe roumain Lucian Blaga, qui parlait déjà dans sa thèse de doctorat des *valeurs virtuelles* des œuvres de culture, de leur variabilité fonctionnelle qui est mise en relief graduellement tout au long de l'histoire : « La culture d'une époque quelconque est lourde de possibilités d'imprévu. De vieilles cultures ou des éléments constitutifs de celles-ci peuvent être revigorés — en augmentant leur valeur — par des mutations fonctionnelles. Nous risquons en ce sens ce paradoxe que la tradition a une importance réformatrice, que le passé peut avoir une importance plus grande dans l'avenir que dans le passé, et que l'affinité entre l'esprit humain et ses idées s'accroît avec le temps.» (*Culture et conscience*, 1922).

Ajoutons encore que l'éclat d'une époque du point de vue culturel dépend autant de ce qu'elle crée de nouveau dans le domaine des valeurs que du niveau cognitif et axiologique des critères de sélection utilisés pour présenter et actualiser les valeurs virtuelles du passé.

Le rôle constitutif, formatif de la diffusion et de la généralisation sociale de la culture s'exprime également par l'action sélective et stimulante qu'exercent les masses sur la création culturelle. Les critères fondamentaux de la hiérarchie et de la conservation des valeurs culturelles, ceux de la perpétuation et de l'éternel renouveau de celles-ci s'élaborent dans l'immense laboratoire du travail et dans la conscience des masses de producteurs. Le socialisme conjugue harmonieusement les deux aspects : la participation sans cesse accrue des travailleurs à la création d'une nouvelle culture est précédée et accompagnée par la diffusion de la culture au sein des masses, par l'enrichissement du patrimoine culturel du peuple au moyen des éléments les plus élaborés et les plus consistants de la culture scientifique et artistique, qui forment l'esprit critique et les aptitudes de création d'un nombre sans cesse plus important de membres de la collectivité. L'accent n'est donc pas mis sur le côté encyclopédique et quantitatif du processus culturel, mais sur sa capacité formative et stimulante, sur l'aspect créateur de ce processus qui approfondit *l'unité* du peuple — unité fondée sur la différenciation et l'enrichissement de la personnalité, unité spirituelle qui s'oppose au nivellement et à la standardisation, à l'uniformisation plate et lassante de la vie spirituelle. Ce qui est intéressant ce n'est pas la *quantité* de nos connaissances, mais la manière dont nous nous y prenons pour connaître et *ce que* nous connaissons et mettons en valeur de la vieille et de la nouvelle culture, la manière dont nous la transformons en conformité avec les nécessités spirituelles de l'époque actuelle, de la classe la plus avancée, de la nation à laquelle nous appartenons, ainsi que des individus qui composent les groupes sociaux auxquels nous nous adressons. C'est pourquoi le problème qui se pose n'est pas de diffuser en égale mesure et de façon non différenciée tout ce qui a été créé dans le passé ou ce qui se produit actuellement dans le domaine de la culture — chose d'ailleurs impossible et inutile —, mais de nous orienter vers les œuvres et les monuments de culture qui nous transmettent une expérience de vie et une connaissance humaine plus approfondie, qui reflètent suffisamment de rayons pour faire jaillir la lumière et la flamme de la grande épopée constructive du présent socialiste.

Le concept de culture en général, celui de culture socialiste en particulier, impliquent non seulement la création et l'enrichissement du système des valeurs spirituelles, mais aussi un système adéquat d'organisation de la création et de diffusion de la culture, un ensemble d'institutions d'Etat et civiques approprié aux exigences culturelles les plus variées de la société. Toutes ces formes institutionnelles de la culture — l'enseignement, les organisations culturelles de masse et les unions de création, etc. — trouvent leur place dans la sphère de

la culture par le *contenu spirituel*, par la *finalité axiologique et humaniste* de leur activité. Il existe entre le côté *organisation* et le côté *politique* d'une part et le côté *contenu spirituel* d'autre part un lien organique découlant de l'unité, aussi bien au niveau institutionnel qu'au niveau de la conscience sociale, des tâches culturelles et politiques de la révolution.

Relevons à ce sujet le rôle de la politique de la culture en tant qu'instrument de civilisation, en tant que modalité visant à transformer les valeurs culturelles en biens de civilisation. U.Campagnolo (dans *Essence de la culture*) lui accorde une place importante comme moyen de réaliser la synthèse entre la politique et la culture. « La politique de la culture soutient les grands événements inspirés des idées de liberté, de justice, de progrès. Cela implique une rationalisation progressive et rapide de la politique, avec un dynamisme social mieux préparé à satisfaire les exigences de justice qui naissent dans l'esprit de l'homme.»

De la culture à la civilisation, les valeurs parcourent en quelque sorte le mouvement de *l'idéal* au *réel*, et le rôle de la politique de la culture est d'assurer, de stimuler ce mouvement. Le penseur italien soutient que la politique culturelle est en même temps culture et valeur, création et politique; elle consiste en la réalisation des meilleures conditions nécessaires au développement complet de l'activité créatrice de l'homme. « L'acte qui crée la cité avec ses lois, ses institutions, son patrimoine naturel et spirituel relève tant de la politique que de la culture.»

En Roumanie, la politique du Parti Communiste Roumain et de l'Etat socialiste a donné une expression frappante à une aspiration majeure de notre époque : l'augmentation de l'efficacité sociale de toutes les activités humaines, l'adoption des formes et méthodes les plus adéquates pour l'organisation et la direction de ces activités. Les transformations novatrices que subit la société roumaine affectent tous les compartiments de l'activité sociale, y compris celui du progrès culturel.

La dialectique du politique et du culturel connaît à notre époque des transformations radicales, résultats de l'intensification de l'activité sociale-politique consciente des masses populaires du monde entier, de la formation et de la consolidation du système socialiste. La culture devient par tous ses aspects, mais surtout par son côté scientifique, un facteur de la puissance d'un Etat et du progrès d'une nation, un composant organique de toutes les activités sociales productives, politiques et d'organisation. Ce problème se pose à tous les pays et à tous les peuples, aussi bien aux pays développés qu'aux pays sous-développés; pour ces derniers, dont un grand nombre ont à peine réussi à se constituer en Etats indépendants, un développement économique et culturel intense est une question vitale; il y va de la survie de la nation, ainsi que de la consolidation des victoires politiques remportées.

En Roumanie, les étapes d'une civilisation florissante sont en égale mesure *celles qui marquent l'évolution ascendante dans la voie du perfectionnement de la superstructure politique de la société et les moments d'ascension dans la maturation culturelle de la nation socialiste*.

Parmi les nombreux faits qui illustrent la politique culturelle de l'Etat socialiste roumain nous avons choisi de nous arrêter sur l'enseignement. Il n'est pas exagéré de dire que l'école, le système d'enseignement, sont une carte de visite des plus concluantes pour la qualité de la politique culturelle d'un Etat et pour le niveau de culture d'un peuple. L'avenir d'une nation et de sa culture dépend en grande mesure de l'ampleur et de la qualité de l'enseignement à tous les degrés. A commencer par l'école élémentaire et jusqu'aux institutions d'enseignement supérieur, y compris l'enseignement post-universitaire et les formes de spécialisation des adultes, ce domaine d'activité culturelle représente l'ensemble institutionnel le plus vaste de la politique de la culture et il est destiné en premier lieu à former la base humaine, les cadres nécessaires à toutes les réalisations de la culture de demain, tout en répondant aux exigences majeures de la production scientifique, littéraire et artistique. Dans le processus de transformation des valeurs *culturelles idéales* en biens de civilisation, c'est-à-dire en *valeurs culturelles actives*, intégrées à la vie spirituelle, au comportement et à la sensibilité des gens, l'enseignement a un rôle des plus importants justement parce qu'il « produit» le facteur le plus important de la culture, le *sujet* même des processus culturels.

La loi concernant l'enseignement dans la République Socialiste de Roumanie a été adoptée en avril 1968. Son application portera l'enseignement dans son ensemble à un niveau supérieur et permettra d'élever par cela même le niveau culturel et professionnel du peuple. Le premier article de cette loi énonce la fonction sociale et les tâches fondamentales de l'enseignement en tant que « principale source de culture et facteur de civilisation», destinée à « contribuer» au développement et à l'essor du régime et de la nation socialiste, à l'affirmation multilatérale de la personnalité humaine. Son but est « l'assimilation par les citoyens de la culture générale et des connaissances nécessaires à l'exercice de professions utiles à la société, la formation de leur conception matérialiste dialectique sur la nature et la société, leur éducation intellectuelle, morale, esthétique et physique, la promotion de leur attachement à la patrie et au peuple, aux idéaux de paix et de progrès social.»

Certaines dispositions de la nouvelle loi sont d'une importance particulière du point de vue de la politique culturelle d'un Etat. La prolongation de la durée de l'enseignement obligatoire se trouve réalisée par l'utilisation des modalités les plus appropriées à l'élévation du niveau général de culture du peuple tout entier, en fonction du rôle sans cesse plus actif et créateur de l'homme de la société socialiste. C'est là une mesure appréciée à juste titre comme un grand acte de culture, appelé à avoir une profonde influence sur toutes les sphères de l'activité sociale. Une meilleure corrélation (différenciation, intégration, interdépendance) est réalisée entre l'orientation technique de spécialité, l'orientation réaliste et l'orientation humaniste moderne, conformément à la physionomie culturelle et à la hiérarchie des valeurs de l'homme de la société moderne et de la société socialiste en particulier. La loi assure aussi une amélioration de l'enseignement professionnel, le renouvellement continuel du contenu de l'instruction et de l'éducation en tenant compte du poids et de l'importance de certaines disciplines nouvelles et de certains chapitres nouveaux pour aller de pair avec la science moderne, en assurant en même temps la formation humaniste et un élargissement de l'horizon de culture générale des jeunes ; l'institution et la réglementation de l'enseignement post-universitaire pour le perfectionnement professionnel sur la base des nouvelles données de la science, l'approfondissement d'un certain domaine de spécialité, l'assimilation de nouvelles méthodes et techniques de recherche, la formation des cadres spécialisés nécessaires à la direction et à l'organisation de la production. Les nouvelles réglementations mettent surtout l'accent sur le rôle de l'enseignement supérieur dans la formation du spécialiste possédant une haute qualification professionnelle et une culture générale solide ainsi que sur l'accroissement du potentiel de la recherche scientifique des enseignants.

Les aspirations du peuple roumain à la culture, sa capacité créatrice de civilisation recevront de nouvelles impulsions et détermineront de nouvelles réalisations. La nouvelle loi — qui fructifie tout ce qui est progressiste dans l'expérience de l'enseignement roumain, ainsi que l'expérience de l'école et de la pédagogie universelles, motivée scientifiquement par rapport à l'étape de développement de notre société — a, en premier lieu, un caractère de prospection ; elle est orientée vers l'avenir, afin de créer non seulement un modèle prévisionnel pour un proche avenir, mais aussi un modèle de perspective à long terme. On pourrait dire qu'un système d'éducation bien conçu ne réduit pas l'avenir au présent, ce qui est nuisible et dépourvu de perspective, mais réalise une sorte d'adaptation du présent à l'avenir, impliquant en même temps le perfectionnement de l'idéal humain que réclame une société socialiste florissante et fortement industrialisée.

Développement de la science

Interview avec

MIRON NICOLESCU, Président de l'Académie

Que pensez-vous du rôle et de la contribution de la science au développement actuel de la société humaine ?

La science contemporaine peut être comparée à un immense fleuve alimenté par des affluents de plus en plus nombreux, qui sillonnent l'empire sans bornes des phénomènes de la vie matérielle et spirituelle, transformant dans sa trajectoire l'élément inconnu en élément connu, l'énergie potentielle en énergie réelle, les systèmes qui freinent la marche en avant de la société en structures et en rapports nouveaux, dynamiques —, tout cela en vertu du pouvoir, pratiquement illimité, de la raison.

La force de la science, la force de cet immense fleuve, provient de la liaison constante qu'il garde avec ses affluents, de l'énergie qu'il capte de ces affluents, représentants métaphoriques de la famille ramifiée des diverses disciplines scientifiques.

La force de la science, en tant que processus social complexe, est issue des profondeurs du processus d'affirmation de la société et de l'homme social, porteur de l'intelligence longuement ciselée dans la lutte menée pour maîtriser la nature, pour l'adapter aux aspirations toujours plus audacieuses et plus nobles de l'humanité.

De nos jours, les hommes politiques et les dirigeants de l'économie sont les premiers à reconnaître sans hésitation que la science, activité créatrice qui se développe sous leur autorité, l'immense héritage qui constitue le patrimoine mondial de la connaissance scientifique, représentent le facteur primordial du progrès multiforme de la société. Transformée en force de production, la science préfigure aujourd'hui la technique de demain, et l'industrie devient progressivement une matérialisation des conquêtes de la science d'hier, un tremplin des conquêtes à venir. Le rapport de la science et de la production, dont la dialectique a été extrêmement changeante au cours de l'histoire, tend à se légitimer sous nos yeux comme un rapport d'éléments se conjuguant parfaitement. Certes, cette conjugaison se rapporte à une certaine zone de la recherche et à certains domaines de la science. Nous nous référons à la recherche appliquée et de développement ainsi qu'aux sciences techniques, auxquelles on associe de plus en plus systématiquement des branches diverses des sciences de la nature. Pour parler de façon plus générale, on peut dire que la science pénètre dans toutes les sphères de la vie sociale, fertilisant et ennoblissant le travail des hommes, contribuant à accroître le patrimoine social, la productivité du travail, à améliorer constamment la protection de la santé publique et à renouveler l'activité de direction de la société.

Bien que la science joue déjà un rôle immense dans le développement de la société contemporaine, nous avons toutes les raisons de croire que les facteurs de l'essor scientifique garderont longtemps leur intensité et leur amplitude, dans les conditions d'une paix durable, à laquelle nous aspirons, et en faveur de laquelle nous militons avec conviction, et dans le climat d'une collaboration et d'une coopération scientifiques internationales fructueuses, de même que nous serons à coup sûr capables d'imprimer au cours de l'histoire un rythme nouveau, centré sur l'homme et les valeurs humaines.

Quels sont, à votre avis, le rôle et l'apport de la science roumaine dans le dernier quart de siècle ?

On peut dire, sans exagération, que la science roumaine a parcouru sous le régime socialiste, non seulement du point de vue social, mais aussi sur le plan des valeurs qui se sont imposées, toute une époque historique. La science roumaine, comme on le sait, a pris racine il y a plusieurs siècles, au cours desquels se sont cristallisées, dans certains domaines, des traditions dont nous nous enorgueillissions au début de l'étape d'édification du socialisme dans notre pays. Etablie sur ces bases, consciente de la place qu'elle était appelée à occuper dans toutes les sphères de la construction économique, sociale et culturelle, la science roumaine a tracé sa propre route, elle s'est institutionnalisée et a commencé à jouer un rôle important dans l'ensemble des activités intellectuelles et, en général, dans la division sociale du travail.

Dans les sciences mathématiques, médicales, historiques et philologiques, domaines qui ont atteint un haut niveau et ont obtenu plus tôt que les autres une consécration internationale, la création roumaine s'est développée considérablement. Les anciens noyaux d'investigation se sont transformés en centres prestigieux de travail actif, créateur.

Dans d'autres domaines, comme les sciences physiques, chimiques et techniques, étroitement liées aux exigences de la construction économique, on a créé successivement un grand nombre d'instituts et de centres de recherche aussi bien dans le cadre de l'Académie que dans celui des ministères industriels. Ces centres et instituts ont atteint à l'heure actuelle un degré de maturation qui leur permet d'aborder avec les instruments modernes, des recherches complexes liées aux exigences du progrès technique contemporain.

La recherche scientifique a gagné en ampleur dans le domaine des sciences sociales et humaines, appelées à refléter les caractères essentiels de l'histoire du pays, de sa civilisation et de sa culture, à généraliser l'expérience des transformations qui ont lieu dans la société,. à assimiler toutes les valeurs sur le plan de la création spirituelle, à participer au mouvement d'idées de notre temps et à enrichir le patrimoine mondial scientifique et culturel.

Il convient de souligner que l'apport de la recherche scientifique roumaine se retrouve dans les hautes cadences du développement de l'économie nationale, dans les nombreuses unités industrielles dotées d'une technique perfectionnée, dans leurs produits aux paramètres qualitatifs élevés, dans les divers processus et procédés technologiques, dans une meilleure organisation du travail et de la production. Le trésor culturel du pays s'est consolidé grâce à l'apport de cette dernière période, le prestige scientifique international de notre pays a grandi, devenant une réalité que l'on ne peut plus ignorer.

Parlez-nous de l'ampleur de la recherche scientifique dans la Roumanie d'aujourd'hui.

La recherche scientifique se développe en Roumanie à l'échelon de l'Académie et de l'enseignement supérieur, dans le cadre des ministères et des unités de recherche rattachées aux usines. Alors que la *recherche fondamentale*, appelée à ouvrir de nouveaux horizons et à constituer le support de la recherche appliquée se développe principalement dans les 60 instituts et centres de recherche de l'Académie et dans un grand nombre des chaires de l'enseignement supérieur (plus de 800), la *recherche appliquée et de développement* est concentrée surtout dans le réseau des instituts relevant des ministères, des stations expérimentales, dans les laboratoires d'usines, les stations-pilotes, etc.

Le réseau national de recherche comprend aujourd'hui plus de 300 unités où travaillent plus de 40.000 personnes, dont environ 20.000 cadres ayant fait des études supérieures. Le potentiel scientifique national est renforcé par la présence active dans la vie scientifique du pays d'un nombre important de cadres enseignants dans l'enseignement supérieur.

Dans le plan d'Etat et les programmes de recherche établis à l'échelon ministériel, sont abordés un grand nombre de problèmes et de thèmes orientés vers la mise en fabrication de nouveaux produits, la réalisation de nouvelles technologies de fabrication ou l'amélioration des techniques existantes, la création de nouveaux matériaux et matières possédant des attributs qualitativement supérieurs, etc. Une comparaison entre la thématique de recherche des instituts et des centres roumains de recherches affectés au développement général de la science contemporaine indique des préoccupations similaires et l'alignement du front scientifique de notre pays sur les courants nouveaux du mouvement scientifique international.

Nous vous prions, pour conclure, de nous donner quelques exemples de réalisations importantes de la recherche scientifique roumaine.

Il est presque impossible, dans le cadre d'une interview, de passer en revue le large éventail des résultats obtenus dans la recherche de notre pays, sous le régime socialiste. Même si l'on s'en tient à une sélection très stricte, les réalisations acquises exigent une place dont nous ne disposons pas dans le cas présent. Je me bornerai donc à illustrer celles qui me semblent les plus éloquentes, dans différents domaines, du fait de leur efficience technico-économique ou de leur niveau théorique.

Ainsi, l'étude des phénomènes de la recombinaison et de la capture des porteurs de charge dans le germanium, fondée sur une méthode originale, a conduit à l'élaboration par l'Institut de Physique de Bucarest, de la technologie de fabrication des photodiodes à germanium, qui trouvent une large application dans l'automation; par ailleurs sur la base de l'étude de l'effet tunnel en jonction entre des semiconducteurs fortement contaminés, on a réalisé l'élaboration des diodes tunnel, etc.

Le Centre de Chimie physique a apporté de nouveaux éléments à la théorie de la structure des composés coordonnateurs, à la solution de divers problèmes théoriques concernant la structure des liquides ioniques, et par l'étude du comportement électrochimique de certains alliages il a apporté une contribution théorique à l'utilisation de ceux-ci dans la fabrication des récipients et des réacteurs chimiques. A l'occasion d'une étude théorique du mécanisme de la polymérisation des oléfines inférieurs au Centre de Chimie organique, on a découvert un système catalythique nouveau, l'amylsodium-tétrachlorure de titane, pour la polymérisation de l'éthylène à la pression ordinaire. Le polyéthylène ainsi obtenu possède un poids moléculaire exceptionnellement élevé, un haut point de fusion et une grande résistance mécanique, ce qui le rend apte à des utilisations pratiques auxquelles ne se prêtent pas les autres polyéthylènes. Dans l'étude des cycloparaphines à petits anneaux, la même équipe — dont l'objet essentiel est l'étude du cyclobutadiène — a obtenu des résultats qui ont permis de clarifier certains aspects de la théorie de l'état aromatique et ont ouvert un nouveau champ de recherche où travaillent à l'heure actuelle de nombreux groupes de chercheurs dans le monde entier. On a étudié également certaines réactions solvolythiques accompagnées d'élargissements et de retrécissements de cycles en chaînes des hydrocarbures C7 et C8, aboutissant à une interprétation originale du mécanisme de réaction sur la base des preuves expérimentales concernant la réversibilité de la réaction dépendant de la nature du milieu de réaction. Les recherches de chimie minérale ont eu pour objet l'étude des éléments rares et dispersés comme le tellure, le titane, le rhénium, les terres rares, etc. On a obtenu d'importants résultats dans l'étude des réactions des complexes chelléens dans les milieux sans eau. Initialement, les recherches de chimie macromoléculaire de l'Institut de Chimie de Jassy étaient axées sur l'étude de la cellulose et la mise en valeur des protéines végétales, la connaissance du processus d'apparition et d'évolution du cancer végétal, etc. Plus tard, la recherche a été élargie à tout le domaine des macromolécules, et l'on a obtenu d'importants résultats, parmi lesquels nous mentionnerons l'obtention d'un nouveau caoutchouc polyuréthanique, ceux des recherches concernant la polymérisation des monomères du vinyle en présence de sels des lanthanides et des actinides, des recherches concernant la polymérisation en plasma dans le but d'obtenir des polymères semi-conducteurs.

Dans le domaine des sciences techniques, on a élaboré un grand nombre d'ouvrages théoriques ou d'application, dans les problèmes concernant l'aérodynamique, l'hydraulique, l'électro et la thermoénergétique, la lubrification et l'usure, les mécanismes et les tests des métaux, les machines hydrauliques, la soudure et la métallurgie, etc. Dans l'hydromécanique, sur la base du perfectionnement d'une théorie générale concernant l'écoulement des liquides lourds à surface libre, on a obtenu d'excellents résultats en ce qui concerne la réalisation de diverses constructions hydro-énergétiques et d'aménagements hydrotechniques. L'élaboration d'une théorie concernant la lubrification à l'aide de liquides et de gaz a permis d'améliorer les méthodes de calcul et d'étude des champs de machines. Les résultats obtenus dans les recherches touchant l'élasticité et les déformations des métaux employés pour les toiles fines ont trouvé leur confirmation dans la réalisation de diverses constructions mécaniques. Par l'étude, théorique et expérimentale du phénomène de cavitation, on a élucidé différents aspects de ce phénomène, ayant des applications dans les pompes centrifuges axiales et dans les turbines fabriquées à Reşiţa. En matière de soudure, il convient de mentionner les résultats obtenus dans l'étude des phénomènes physiques et métallurgiques dans la soudure électrique à l'arc et la soudure au jet de plasma. Dans le domaine de l'énergétique, mentionnons l'analyse des grands complexes industriels et l'établissement des solutions d'alimentation en chaleur les plus indiqués; le calcul des pertes dans les réseaux du système énergétique à l'aide des machines de calcul électroniques; l'étude de l'automation complexe des centrales thermiques; les recherches concernant l'usage des combustibles liquides dans les moteurs à combustion interne et dans les moteurs à turbine.

Il faut souligner l'activité persévérante des équipes de chercheurs qui ont élaboré des œuvres d'importance capitale telles que: *la Flore*, *la Faune*, *la Pomologie*, *l'Ampélographie de la République Socialiste de Roumanie*, ouvrages d'envergure qui enregistrent scientifiquement, monographiquement, les divers aspects du patrimoine naturel du pays et qui servent de fondement au vaste programme de transformations agrosylviques.

Parmi les ouvrages variés et multiples parus dans le domaine des sciences sociales, il convient de mentionner en premier lieu les œuvres de synthèse: *l'Histoire de la Roumanie* (4 volumes), *l'Histoire de la littérature roumaine* (les 2 premiers volumes), *l'Histoire des Arts plastiques*, *l'Histoire de la langue roumaine*, *l'Histoire de la pensée philosophique et socio-politique en Roumanie*, *le Dictionnaire de la langue littéraire roumaine contemporaine*, *le Développement économique de la Roumanie* (1944—1964), etc.

De même, se sont imposés à l'attention de nombreux ouvrages à caractère monographique concernant les sciences mathématiques, techniques, médicales, historiques, philologiques, l'archéologie, la logique, l'économie. Les 73 publications périodiques des Editions de l'Académie placent dans le circuit scientifique national et international, les résultats des recherches entreprises dans les unités de l'Académie, dans l'enseignement supérieur, dans les services de recherche relevant des ministères.

Je voudrais, en conclusion, exprimer ma conviction que les réalisations obtenues jusqu'à présent par la science roumaine constituent une bonne plate-forme pour de nouveaux objectifs, plus fructueux encore, et que, dans le contexte de l'aide soutenue dont jouissent la science et ses serviteurs de la part du Parti Communiste Roumain et du gouvernement, ils contribueront au progrès de la Roumanie socialiste vers de nouveaux sommets de la civilisation, vers l'élévation constante du niveau de vie matériel et spirituel du peuple roumain.

UNE POLITIQUE DU LIVRE

par DUMITRU TRANCĂ

Les progrès de la civilisation de la culture moderne sont dus en grande partie à la circulation intense des valeurs, le livre étant l'un des moyens les plus stables et les plus permanents dans la formation de l'homme contemporain. Nulle société contemporaine ne saurait se dispenser des services du livre et, moins que toute autre, la société socialiste qui met en valeur dans leur sens le plus élevé les immenses possibilités que présente le livre dans la transformation de la société et de l'homme.

Le peuple roumain, qui avance dans la voie de la transformation révolutionnaire des fondements mêmes de la société, s'est aussi forgé une nouvelle conception du rôle de la culture dans la société nouvelle. La politique culturelle de l'Etat implique, d'autre part, une certaine conception du rôle du livre en tant que porte-parole et promoteur de la culture. La place de l'ancienne activité éditoriale, dont le but essentiel était le profit et qui ne poursuivait que rarement un idéal de culture, a été prise par une conception nouvelle dont le principal objectif a été clairement défini dès le début: diffuser pour le peuple tout entier les plus hautes valeurs de la culture; ceci signifie en premier lieu une orientation du contenu de l'activité éditoriale dans le sens de la promotion d'une conception scientifique du monde et de la société. L'encouragement de la création originale dans tous les domaines de la science et de la culture poursuit la mise en valeur du potentiel intellectuel de la nation, l'affirmation de la force spirituelle du peuple, le développement de la confiance en ses propres capacités, une comparaison perpétuelle des réalisations obtenues sur le plan national et international.

Evidemment, c'est la contribution originale qui permet à toute société de s'affirmer et c'est elle qui doit détenir le rôle prépondérant; cependant, l'on ne saurait faire abstraction des valeurs créées sur le plan mondial. L'autarcie dans ce domaine mène à l'isolement, au provincialisme, au retard. Fidèle à l'idée que la culture suppose une assimilation du trésor de connaissances accumulées au long des siècles par l'humanité, la conception roumaine du rôle des traductions s'est matérialisée dans une ample sélection des valeurs littéraires et scientifiques du monde entier.

En vertu des principes de la démocratie et compte tenu des réalités et de la structure nationale de la Roumanie de nos jours, les mêmes critères ont été et ne cessent d'être appliqués à l'édition des œuvres de la littérature des nationalités cohabitantes.

Outre sa fonction éducative et culturelle, le livre remplit, par sa présentation artistique et graphique, une fonction esthétique. Le souci de sa réalisation de ce point de vue vise moins des buts strictement publicitaires que la formation, y compris par la voie de ce bien de consommation courante qu'est devenu le livre, du goût des nouveaux millions de lecteurs.

Aucune des composantes susmentionnées de la politique roumaine dans le domaine du livre n'aurait eu l'effet attendu et n'aurait pu, par conséquent, atteindre son but, s'il n'avait été commencé par l'essentiel: le développement de la capacité de lecture des masses. L'alphabétisation de toute la population au cours des premières années qui suivirent la libération du pays et, ensuite, la réalisation de l'enseignement général et obligatoire de 8 ans ont joué un rôle déterminant pour la mise en valeur des possibilités latentes de lecture des larges masses populaires. Quel est le sens du développement de l'activité éditoriale et, surtout, quel est son avenir, si elle ne vise pas à satisfaire les besoins du peuple tout entier? L'édition annuelle et la diffusion gratuite en Roumanie de plus de 26 millions de livres de classe est la pierre angulaire et la garantie du développement de l'activité éditoriale. C'est l'école qui forme les lecteurs de demain, la raison même d'être des maisons d'édition.

L'œuvre de l'éditeur implique dans la société socialiste une grande responsabilité aussi bien culturelle et économique, que sociale et éthique. C'est ainsi que l'éditeur est, dans le domaine culturel, un facteur conscient et actif, un élément dynamique, doté d'initiative, un mentor sensible du grand public qu'il se doit de servir. L'œuvre d'édition est subordonnée aux intérêts les plus généraux de la société et représente un processus de collaboration entre les nombreux facteurs impliqués dans la naissance et la diffusion d'un livre.

L'édition implique une conception de perspective. L'éditeur doit saisir le sens de l'évolution des nécessités dans différents domaines et aller au devant de ces nécessités. Les programmes annuels des maisons d'édition roumaines tiennent compte des travaux en cours sur le chantier de la recherche scientifique et de la création artistique, des proportions des différents domaines, des besoins des lecteurs, des différentes catégories de lecteurs, de l'orientation générale de l'économie nationale. Ces programmes de perspective éloignée ou rapprochée sont le fruit d'une large consultation de spécialistes de tous les domaines et du public, de manière que les proportions et l'équilibre nécessaires soient assurés par un contrôle public.

Cependant, comme l'activité d'édition n'est pas une question privée par ses effets, elle ne saurait l'être ni dans sa détermination initiale, ni dans sa finalité. L'édition d'un livre, fût-il excellent, ne représente que la moitié du chemin, car un livre est dépourvu de sens s'il ne parvient pas à ses lecteurs. La diffusion du livre est, donc, autant que l'édition, une exigence aux puissantes implications et échos sociaux. Une approximation du nombre d'acheteurs possibles permet non seulement de réaliser une économie éditoriale saine, aux résultats matériels positifs (nullement négligeables), mais d'obtenir un maximum d'effet culturel-scienti-

fique. C'est là la finalité réelle de l'acte d'édition. Du moment où le gain n'est pas le mobile essentiel de la diffusion du livre, cela veut dire que l'essentiel réside en la diffusion elle-même, en la capacité du livre de pénétrer dans les masses. La politique des tirages fait donc partie de la politique du livre et ne représente pas une activité purement et simplement commerciale. Il ne s'agit pas d'ignorer les goûts et les exigences spontanées du public, bien au contraire, mais il ne s'agit pas non plus d'ignorer les lignes directrices générales du développement de la société, l'intervention active dans la canalisation du goût des masses vers les valeurs authentiques. Les tirages représentent dans la conception socialiste de l'édition un puissant levier culturel capable d'influencer les masses, de leur ouvrir de nouveaux horizons de culture. L'enregistrement passif de la demande à un certain moment, la satisfaction de cette demande, n'est pas toujours un service rendu aux lecteurs; c'est là très souvent une position de moindre résistance. Développer le goût pour la lecture, ouvrir de nouvelles voies d'accès à la culture, voies moins ou pas du tout connues, voici le rôle de l'éditeur dans la société roumaine actuelle. L'œuvre d'édition représente un équilibre permanent du mouvement qui doit assurer en même temps la satisfaction de nécessités exprimées et la stimulation de nouvelles nécessités.

Le livre destiné aux masses joue un rôle décisif dans le cadre de cette conception. Ce genre d'édition a conquis le monde au cours des cinquante dernières années. Il a conquis aussi depuis 25 ans la Roumanie où le livre destiné aux masses occupe en ce moment des positions solides. A elle seule, « La Bibliothèque pour tous », qui vient de célébrer son soixante-dixième anniversaire et qui est le prototype roumain du genre, a publié en six ans 320 titres à un tirage d'environ 18 millions d'exemplaires. Collection similaire, « La Bibliothèque de l'écolier », bien que visant un public limité, à savoir, les jeunes, a édité en 15 ans 300 titres en plus de 9 millions d'exemplaires. Ce livre destiné aux masses doit remplir plusieurs conditions fondamentales dont celle d'avoir un prix accessible. Dans ce cas, comme dans toute l'activité éditoriale d'ailleurs, la politique des prix est subordonnée au but principal — la diffusion. Cette conception, respectée depuis des années, situe le livre roumain à un niveau de prix fort accessible en comparaison avec les livres édités dans d'autres pays. Mentionnons comme significatif le fait que le prix d'un livre destiné aux masses qui fait partie d'une collection ne dépasse pas celui d'un paquet de cigarettes et que dans l'ensemble des tirages, ce genre de livre occupe une place prépondérante. Grâce à l'application de cette conception démocratique des prix, il n'y a pas à s'étonner que l'on ait édité au cours des vingt dernières années en Roumanie un milliard de livres et que tous aient été vendus. Le livre est devenu ce qu'il doit être par son essence: un bien des masses.

Les quelque 8.000 titres qu'elle publie par an en 80.000.000 d'exemplaires situent la Roumanie parmi les 16 principaux pays éditeurs de livres du monde. Si l'on comprend dans ce chiffre les livres de classe, il ressort que la Roumanie publie par an 4 livres par habitant. A comparer avec la moyenne mondiale, qui est de 2 livres par habitant.

Un large réseau de librairies dans les villes et les villages, des stands dans les entreprises, sur les lieux du travail, les services d'envoi de livres par correspondance, les abonnements, la vente à tempérament, tout ceci assure au lecteur l'accès au livre désiré. En outre, un réseau développé de bibliothèques publiques, scolaires, syndicales, universitaires et autres permet à quiconque l'accès gratuit aux livres dont il a besoin.

Les succès évidents remportés sur le plan intérieur dans l'œuvre d'une grande responsabilité culturelle et sociale que constituent l'édition et la diffusion du livre n'ont pas tardé à se refléter dans l'élévation générale du niveau culturel du peuple. Une conception scientifique du monde, la connaissance des valeurs passées et présentes de la culture nationale et universelle, l'ouverture d'horizons sans cesse nouveaux, la fertilisation de la création originale, le traitement complexe des problèmes contemporains, les nouvelles solutions et l'esprit de recherche et d'émulation, mettent en lumière de façon encore plus évidente la physionomie spirituelle du citoyen roumain de l'époque contemporaine. A tout ceci, le livre a contribué et ne cessera jamais de contribuer.

Nos progrès dans le domaine du livre sont aussi plus remarqués qu'autrefois à l'étranger. Les maisons d'édition étrangères qui publient des œuvres scientifiques, techniques et de littérature roumaines se font de plus en plus nombreuses. Au cours des 10 dernières années, quelque 800 titres roumains ont paru dans 40 pays. La présence du livre roumain aux foires et aux expositions annuelles internationales, les prix obtenus à différentes occasions, représentent eux aussi une mise en évidence des réalisations éditoriales de ce dernier quart de siècle.

Le livre remplit ainsi dans toute sa complexité son rôle dans la société roumaine contemporaine. Il est profondément attaché aux réalités de la vie du peuple qu'il sert fidèlement, aussi bien du point de vue de la conception, du contenu de la politique culturelle que du point de vue de la réalisation de cette politique du livre, de ses réalités palpables mais toujours nobles.

LA RECHERCHE PHILOSOPHIQUE

par NICOLAE GOGONEAȚĂ

Continuant les riches traditions de la pensée progressiste roumaine, la recherche philosophique a pris, sous le régime socialiste, une ampleur toute particulière. Les philosophes ont apporté leur contribution à l'interprétation dans l'esprit de la dialectique matérialiste de problèmes fondamentaux de la philosophie, à la généralisation philosophique de la connaissance scientifique contemporaine, à la généralisation des phénomènes nouveaux dans le domaine socio-politique, surgis au cours du processus des transformations révolutionnaires en Roumanie.

Dans le domaine de la recherche philosophique, se sont affirmés aussi bien certains penseurs marxistes, qui avaient commencé leur activité dès avant la libération du pays — Athanase Joja, C.I. Gulian, Bugnariu — et des penseurs progressistes, qui ont assimilé la méthodologie marxiste de recherche — M. Ralea, M. Florian, T. Vianu, Dan Bădărău, D.D. Roșca, Alexandru Posescu, A. Frenkian, etc. — que les chercheurs plus jeunes formés sous le régime socialiste. Les recherches dans cette période se caractérisent par le fait qu'elles sont réalisées au sein de larges collectivités et qu'elles prennent souvent la forme de volumes auxquels collaborent, à côté des philosophes, des personnalités scientifiques préoccupées de questions théoriques.

Athanase Joja, membre de l'Académie, a déployé une vaste activité dans le domaine du matérialisme dialectique, de la gnoséologie et, spécialement, de la logique. Partant de la thèse d'Héraclite de la bivalence du logos (le logos objectif — formé des structures et des lois de l'univers — auquel correspond le logos subjectif, la logique du sujet), l'auteur démontre dans ses études de logique dialectique que le logos subjectif transcrit d'une manière spécifique les lois générales de la raison objective. La pensée logique est démiurge, elle n'est pas une simple photographie de la réalité. Les catégories logiques se constituent dans la société, à partir des choses et non pas à partir des idées, souligne-t-il, précisant cependant que les formes et les structures logiques représentent la transcription eidétique des formes et des structures ontiques selon un mode original. Etablissant l'isomorphisme des structures logiques et des structures ontiques, A. Joja élimine l'abîme qui sépare chez certains penseurs le logique du réel. Parallèlement, il formule deux lois de la logique dialectique: 1) la loi de l'identité concrète et 2) la loi de la prédication complexe, contradictoire. La première loi est une expression de la vérité qui affirme que un se dédouble; la seconde reflète la loi dialectique de l'unité et de la lutte des contraires. Se référant aux deux prédications contradictoires du même jugement et non pas à deux jugements contraires, il souligne que la loi de la prédication complexe contradictoire possède un caractère intrapropositionnel et non pas interpropositionnel. A. Joja a abordé également des problèmes de l'histoire de la logique à partir de la perspective du principe méthodologique de l'unité existant entre logique et historique et il a élaboré des études sur les courants contemporains dans le domaine de la logique et de la théorie de la connaissance. Dans ses études d'anthropologie philosophique, A. Joja a établi également l'idée que l'homme est par essence un être constructeur d'outils qui, dans le processus du travail, devient aussi un constructeur de concepts.

Les études élaborées par l'académicien C.I.Gulian embrassent également une aire très vaste de problèmes idéologiques: éthique, anthropologie philosophique, philosophie de la culture, histoire de la philosophie. Il a posé le problème de l'élaboration d'une éthique qui reflète la genèse de la morale socialiste et de l'homme nouveau. Il s'est occupé parallèlement de valoriser les traditions éthiques humanistes du folklore roumain ancien et nouveau. Abordant le problème des valeurs aussi bien sur le plan éthique que sur le plan de la philosophie de la culture, il a critiqué la théorie phénoménologique des valeurs, lui opposant la conception matérialiste-dialectique, qui professe le conditionnement socio-historique des valeurs. De même, C.I. Gulian a démontré dans certains de ses ouvrages plus récents la légitimité de l'anthropologie philosophique dans la philosophie marxiste et la supériorité de celle-ci sur l'anthropologie idéaliste (la Problématique de l'homme). *Aussi bien dans ses études d'anthropologie que dans celles touchant à la philosophie de la culture* (Introduction à la sociologie de la culture, Aux sources de l'humanisme et de la culture, *etc.*), *C.I. Gulian a milité pour une vision complexe de l'homme et de la culture, vision qui, partant du conditionnement socio-historique de l'activité humaine, prend également en considération l'aspect subjectif, spirituel de l'homme. Dans le domaine de l'histoire de la philosophie roumaine, il s'est attaché à mettre en valeur les traditions progressistes de la pensée roumaine, élaborant des études, des monographies, des ouvrages de synthèse. Mentionnons entre autres la monographie consacrée à N. Bălcescu (1953) où il analyse la conception démocratique-révolutionnaire du militant roumain de la révolution de 1848 et ses idées matérialistes et dialectiques dans le domaine de la philosophie de l'histoire. Parmi ses études concernant l'histoire de la philosophie universelle, qui se caractérisent par un effort de reconsidération critique des phases les plus importantes de l'histoire de la pensée, il convient de souligner plus particulièrement l'ouvrage en deux volumes intitulé* Méthode et système chez Hegel *(1957—1963). Partant des appréciations des classiques du marxisme, l'auteur dévoile la contradiction entre la méthode dialectique, vivante, révolutionnaire, et le système idéaliste absolu de Hegel, ossifié et conservateur. Il propose de tenir compte, en vue d'une interprétation dialectique de la philosophie de Hegel, du maillon éthique et de la thèse marxiste de l'unité de toutes les formes de la conscience sociale. Il étudie la contradiction, présente dans toute l'idéologie allemande de la*

période de Hegel, entre les tendances progressistes et celles de compromis idéologique, et spécialement la contradiction entre le système et la méthode de Hegel, telle qu'elle se manifeste dans la philosophie du droit, de l'Etat, de la morale, de l'art, dans la conception sur la nature, la philosophie et l'histoire de la philosophie.

Un regard d'ensemble sur les recherches philosophiques les plus importantes effectuées au cours de la période en question, nous permet de constater qu'elles touchent à des domaines très variés: gnoséologie et logique dialectique, philosophie des sciences de la nature, théorie de la culture et de l'histoire, matérialisme historique, éthique, esthétique, histoire de la philosophie, etc. Dans le domaine de la gnoséologie et de la logique dialectique, *l'intérêt des chercheurs s'est orienté vers l'analyse des catégories du matérialisme dialectique, de l'interprétation dialectique du processus de la connaissance, ainsi que vers les problèmes de l'épistémologie et de la méthodologie de la science. Ont été interprétées dans l'esprit marxiste des catégories philosophiques telles que nécessité, hasard, liberté, finalité, causalité, déterminisme, loi, essence, phénomène, etc. Nous pouvons mentionner à ce propos les ouvrages* le Matérialisme dialectique et les catégories *de R. Tomoïagă (1958),* Liberté et nécessité *par Al. Tănase (1960), les études signées par L. Miroş, Clara Dan, ainsi qu'une série de travaux sur le déterminisme appartenant à O. Băncilă, Călina Mare, I. Tudosescu. Dans les ouvrages qu'il a consacrés à la logique dialectique et aux problèmes de la connaissance, H. Wald s'attache à définir les lois de la logique dialectique, à fournir une interprétation dialectique des formes de la pensée* (Introduction à la logique de la dialectique, *1959,* Structure logique de la pensée, *1962*), *à analyser le rôle du langage dans le processus de la connaissance, ainsi que d'autres aspects du processus cognitif* (Eléments d'épistémologie générale, *1966,* Réalité et langage, *1968*).

Une série de problèmes philosophiques des sciences de la nature ont été également abordés par les chercheurs, aussi bien sur le plan de l'analyse théorique générale de la connaissance scientifique, que sur celui de la connaissance dans les différentes disciplines scientifiques. Dans son ouvrage le Rôle des abstractions dans les sciences de la nature, *U. Tomin analyse plus particulièrement certains concepts de la chimie sous l'aspect de leur contenu et de leur évolution dialectique (la notion d'élément chimique, de structure chimique, la loi de la périodicité). I. Cornea, dans ses ouvrages* le Rôle de l'expérimentation dans la connaissance scientifique *(1961) et* la Dialectique de la connaissance scientifique *(1962), aborde également certains aspects de l'épistémologie. La collaboration étroite des philosophes et des spécialistes des diverses branches scientifiques a abouti à l'élaboration de plusieurs ouvrages traitant des aspects théoriques et méthodologiques de la science:* la Dialectique matérialiste dans la méthodologie générale des sciences particulières *(1963),* la Dialectique des méthodes de recherche scientifique *(1967). Dans le premier, les auteurs soulignent que, née de la généralisation des sciences spéciales, la dialectique matérialiste retourne à la science sous forme de méthodologie générale et se conjugue organiquement avec les méthodologies particulières des sciences, constituant le terme d'une unité dialectique indispensable à la connaissance scientifique. Le second ouvrage a pour objet l'analyse théorique générale des méthodes dans les diverses disciplines scientifiques.*

La collaboration des philosophes avec les hommes de science s'est avérée particulièrement fructueuse pour les recherches dans le domaine de la philosophie des sciences de la nature, se soldant par d'importants ouvrages d'études, parmi lesquels nous citerons: Etudes sur le matérialisme dialectique *(1960),* le Darwinisme et le problème de l'évolution en biologie *(1961) ainsi que de nombreux volumes faisant partie des collections:* Le matérialisme dialectique et les sciences de la nature à l'heure actuelle, Problèmes de philosophie des sciences de la nature, *etc. Parmi les chercheurs ayant eu un apport plus important aux ouvrages cités ci-dessus, mentionnons U. Tomin, St. Popescu, N. Dumitru, V. Săhleanu, I. Piatnițchi.*

En ce qui concerne le matérialisme historique, *on a effectué des recherches théoriques en liaison avec les problèmes de la sociologie générale et de la philosophie de l'histoire, on a réalisé des enquêtes sociologiques sur le terrain et l'on a abordé certains problèmes méthodologiques de la sociologie (les recherches sociologiques ont pris une grande ampleur ces dernières années, elles ont acquis un caractère très spécialisé et, comme telles, ne peuvent faire l'objet du présent article).*

Nous commencerons par les ouvrages consacrés à la conscience sociale. Dans le recueil d'études le Développement de la conscience socialiste en République Populaire Roumaine *(1961) sont analysées diverses lois du processus de développement de la science dans notre pays;* la Physionomie spirituelle de la classe ouvrière sous le régime socialiste *(1964) analyse la richesse spirituelle de l'homme nouveau. Dans le domaine du matérialisme historique ont été élaborés des ouvrages inspirés des réalités autochtones et généralisant les phénomènes nouveaux surgis dans la période d'édification du socialisme. Le volume* Etudes de matérialisme historique *(1960) analyse différents aspects du développement de la société socialiste (le facteur subjectif et la solution des contradictions sociales, les changements dans la structure de classe, les fonctions de l'Etat, etc.). La dialectique de l'évolution historique est également analysée dans la monographie* De la dialectique de la construction du socialisme *de M. Cernea (1964) tandis que* le Développement de la superstructure socialiste en Roumanie *(1966) publie le résultat des recherches effectuées en liaison avec le rôle des institutions sociales et des idées dans la vie sociale. D'importantes études sur la formation de l'Etat socialiste, son rôle et ses fonctions ont été publiées par Ilie Rădulescu, I. Ceterchi, C. Vlad, Gh. Berescu. Il convient de mentionner l'apport de Marcel Breazu, Ernö Gall, Al. Tănase, Gh. Chepeş, H. Cazacu, I. Callos, I. Aluaşi, à l'étude de certaines catégories du matérialisme historique et des lois du développement social contemporain. Parmi les études consacrées aux problèmes de philosophie*

de l'histoire et à la théorie de la culture, citons le Sens de l'histoire *de Radu Florian (1968) et* Introduction à la philosophie de la culture *par Al. Tănase (1968).*

*Dans le domaine de l'*éthique, *en dehors des travaux mentionnés plus haut et appartenant à l'académicien C.I. Gulian, citons encore les études de N. Bellu sur les changements produits dans les mœurs sous l'empire de l'activité de transformation socialiste et sur la formation et le développement de la morale nouvelle, socialiste. D'autres recherches ont été entreprises en liaison avec certaines catégories éthiques (P. Apostol, Gh. Berescu), les courants éthiques dans la pensée contemporaine (L. Miroş), les problèmes de théorie méthodologique de l'éthique. Ces derniers temps ont été entreprises des enquêtes sur le terrain concernant la question des stimulants moraux dans le travail (V. Popescu) et l'idéal moral de la jeunesse.*

*Les recherches philosophiques dans les années du socialisme consignent également des études méritoires en liaison avec les problèmes fondamentaux de l'*esthétique *ainsi que sur l'objet de la connaissance artistique, le problème des catégories esthétiques, de la vérité esthétique, l'importance sociale de l'art, la critique de certains courants esthétiques idéalistes. Dans* la Connaissance artistique *(1960), M. Breazu, étudiant le problème de la fonction cognitive de l'art, contribue à clarifier les catégories de valeur esthétique et d'idée artistique. C'est aussi la question des catégories esthétiques qui fait l'objet de* Idéal et valeur esthétique *de I. Pascadi (1966), de même que des études d'esthétique contemporaine, impliquant une argumentation s'opposant aux conceptions idéalistes en la matière, études signées par I. Ianoşi, G. Bălan, E. Schileru, N. Tertulian, A. Băleanu, Gr. Smeu, Gh. Achiţei, G. Stroïa, etc. Certaines questions liées au rôle de l'art dans l'éducation esthétique et à l'esthétique de la vie quotidienne ont été analysées dans* l'Education esthétique par l'art et la littérature *(1964), ouvrage collectif rédigé par M. Breazu,* l'Esthétique de la vie quotidienne *(rédigé par le professeur M. Breazu et par Anton Moïsescu, maître de conférences),* l'Esthétique industrielle *de I. Achim (1968).*

*Dans le domaine de l'*histoire de la philosophie roumaine, *on a déployé une activité systématique de recherche des principaux courants et personnalités, en vue de la reconsidération critique du patrimoine de la pensée nationale. Des études, des monographies, des ouvrages de synthèse, ont mis en lumière les traditions humanistes et rationalistes, ou bien ont analysé les conceptions à caractère révolutionnaire et matérialiste. Nous rappellerons à ce propos* De l'histoire de la philosophie en Roumanie, l'Histoire de la pensée sociale et philosophique en Roumanie *(1964), ouvrage de synthèse rédigé collectivement par l'académicien C.I. Gulian, S. Ghiţă, N. Gogoneaţă, C. Joja, R. Pantazi, Al. Posescu, ainsi que les ouvrages monographiques consacrés à de grandes personnalités de la pensée roumaine: le philosophe humaniste Dimitrie Cantemir (Dan Bădărău), le démocrate révolutionnaire Nicolae Bălcescu (C.I. Gulian), le révolutionnaire et rationaliste Simion Bărnuţiu (R. Pantazi), le philosophe matérialiste Vasile Conta (N. Gogoneaţă), A.D. Xenopol, philosophe de l'histoire (N. Gogoneaţă et Z. Ornea). D'autres études ont mis en valeur ou examiné d'un point de vue critique certains courants de la pensée roumaine: la philosophie marxiste (R. Pantazi), le matérialisme dans les sciences de la nature (S. Ghiţă, C. Joja), le courant de la* Junimea *(Z. Ornea). Ces dernières années, les chercheurs se sont arrêtés plus longuement sur une période plus complexe de la philosophie roumaine — la période entre les deux guerres mondiales, qui a connu une grande diversité d'orientations. Il en est résulté des ouvrages sur P.P. Negulescu, C. Rădulescu-Motru, Mircea Florian, Lucian Blaga, sur les courants irrationalistes, etc. Rappelons à cet égard un ouvrage collectif* Courants et orientations dans l'histoire de la philosophie roumaine *(1967).*

Une intense activité de recherche a été également déployée dans le domaine de l'histoire de la philosophie universelle. *La collection des « Textes philosophiques » publiée par les soins de l'académicien C.I. Gulian a fait connaître aux lecteurs de notre pays un choix d'écrits des classiques de la philosophie universelle, accompagnés d'études et de commentaires. Par ailleurs, on a traduit de nombreux ouvrages appartenant à Platon, Aristote, Bacon, Descartes, Spinoza, Hegel et effectué des recherches approfondies sur les classiques de la philosophie universelle et sur certains courants de la philosophie contemporaine. Citons entre autres les études sur Aristote (M. Florian) et sur les débuts du matérialisme moderne (Al. Posescu), sur Spinoza (I.S. Firu), les matérialistes français (Dan Bădărău), Hegel (C.I. Gulian, D.D. Roşca), Bergson, le néorationalisme (Clara Dan), le néokantisme (Al. Boboc), l'existentialisme (D. Ghişe, Georgeta Horodincă), le structuralisme (V. Nemoïanu), l'idéalisme subjectif (Pavel Apostol), le personnalisme (Ludvig Grümberg), etc. La théorie méthodologique dans le domaine de l'histoire de la philosophie a fait l'objet d'un ouvrage signé par I. Banu, qui est aussi l'auteur d'un ouvrage sur la philosophie antique* (Héraclite). *Parmi les nombreux ouvrages consacrés à l'histoire de la philosophie marxiste, citons le volume collectif* 50 ans après la parution de l'ouvrage de Lénine, « Matérialisme et empiriocriticisme », *ainsi que* Karl Marx, la genèse du marxisme *par I. Cernea.*

Ce court bilan des études philosophiques les plus marquantes sous le régime socialiste nous permet de conclure que celles-ci embrassent un champ très vaste et très varié, et qui continue de s'élargir, touchant certaines sphères plus spéciales de la philosophie, telles que la logique formelle, la logique symbolique, l'athéisme scientifique, la sociologie, la psychologie, etc. qu'il a été impossible de mentionner dans le présent article, précisément du fait de leur caractère particulier. Se fondant sur une méthodologie complexe de recherche, inspirée par la dialectique marxiste, la pensée philosophique cherche à généraliser les progrès de la connaissance scientifique contemporaine, les nouveaux processus qui accompagnent les transformations sociales dans le monde contemporain en général et en Roumanie en particulier.

AFFINITÉS

par MIHNEA GHEORGHIU

*L'une des dernières sessions de l'U.N.E.S.C.O. proposait un échange international d'opinions sur un sujet très intéressant, à savoir, l'unité dans la diversité de la civilisation européenne, exemple d'*affinité *caractérisée par l'interpénétration des nombreuses cultures qui ont atteint leur apogée sur notre continent et qui ont engendré le climat actuel de coopération intellectuelle entre les nations contemporaines, résultat de la coexistence de leurs traditions spécifiques.*

L'extension universelle de l'esprit européen sous des formes d'absorption et de développement original ont fait qu'il n'y a plus rien de nos jours dans la culture mondiale de l'Orient et de l'Occident qui s'oppose de façon fondamentale à cette coexistence et à cette coopération. Au contraire, le progrès technique vertigineux des échanges d'informations à tous les niveaux a permis aux philosophes de la culture de remarquer la présence évidente d'un spiritus universalis, *ouvert à la circulation d'idées et de richesses artistiques, culturelles et scientifiques, circulation destinée à mettre à profit en profondeur la politique de paix promue par un nombre sans cesse accru de pays. Sa contribution à ce climat favorable aux relations culturelles internationales est l'une des caractéristiques les plus nobles de notre époque et l'héritage le plus précieux de la « richesse européenne », celle qui est le mieux mise en lumière de nos jours par la diversité de ses structures.*

La préhistoire et l'histoire de la culture ont laissé aux temps modernes ce riche héritage. L'année dernière, à Mamaïa, sur les rives roumaines de la mer Noire, le colloque international de l'U.N.E.S.C.O. sur « Les sources archélogiques de la civilisation européenne » a mis en évidence les données locales et européennes que le passé des Roumains a apporté à ce patrimoine. Cette incursion dans l'histoire a mis en lumière le trajet original suivi par le progrès inestimable qui a conduit à la définition de la personnalité de la civilisation roumaine, en commençant par ses origines sur ce continent. Les incursions plus récentes dans les cultures néolithiques de Roumanie (celles de Gumelnița, de Boïan et de Hamangia) offrent des analogies et des preuves éloquentes en ce qui concerne la continuité de la vie matérielle sud-est européenne et apportent des témoignages artistiques sur l'existence en ces lieux de cultures d'un niveau élevé. Des fouilles archéologiques ont également permis d'affirmer que la Scythia minor *n'a jamais cessé d'avoir une vie typiquement latine, surtout dans ses zones rurales, alors que la vie des villes antiques du territoire de la Roumanie s'est orientée vers la civilisation grecque, jusqu'à l'époque byzantine. La Roumanie antique a également connu une très intéressante zone de culture scytho-tracique, partie intégrante de la civilisation européenne qui est un résultat de cultures combinées provenant de sources gréco-romaines plus anciennes. Les grandes migrations des peuples au cours du premier millénaire ont permis un passage fructueux des transhumances celtiques dans cette zone mixte, profondément ancrée dans l'espace gète et dacique, comme il ressort de l'étude des monuments celtiques de Ciumești et de plusieurs autres chantiers archéologiques. La Colonne Trajane est — selon l'académicien Ranuccio Bianchi-Bandinelli — « le monument le plus beau et le plus important de toute la production de l'époque romaine ». Le même auteur soulignait également l'importance particulière de la Colonne en tant qu'« épopée de la résistance des Daces contre les Romains ». L'étude des premiers centres féodaux a mis une fois de plus en évidence la continuité daco-romaine sur le territoire de la Roumanie d'aujourd'hui. Ainsi, l'histoire antique et médiévale de la culture roumaine conduit implicitement à la solution de certains problèmes compliqués liés à la création de la civilisation européenne, à savoir, celui de l'époque prolongée de l'interpénétration des cultures méditerranéennes dans le cadre des cultures immémoriales du continent, situées au carrefour des liaisons millénaires entre l'Est et l'Ouest, liaisons que les philosophes et les hommes politiques de nos jours encouragent par la recherche des moyens de coexistence pacifique entre les nations dans les conditions historiques nouvelles. Reprenons l'affirmation de M.J.B. Ward Perkins, directeur de l'école britannique d'archéologie de Rome, selon lequel le peuple roumain s'est formé et consolidé « en un lieu inhabituel de rencontre de trois des grandes cultures qui ont contribué à la formation de la conscience de l'Europe »: la culture du sud, celle de l'est et celle du nord. De l'antiquité au Moyen Age, ce processus a agi en catalyseur sur l'interpénétration des forces historiques qui ont déterminé les traits communs de l'Europe de nos jours sur le plan culturel.*

Consciente de sa destinée historique, la Roumanie se présente aujourd'hui au monde comme un facteur actif de paix et de coopération entre nations voisines et entre tous les peuples. Ses affinités culturelles, en tant que nation socialiste, visent à promouvoir à tout prix les idéaux de la compréhension et de la connaissance réciproque, s'opposent à l'intolérance et à l'agression morale, à la guerre — cet ennemi mortel de la civilisation. Après un quart de siècle d'histoire européenne, dans un monde traumatisé par les suites matérielles, sociales et psychologiques de la dernière guerre mondiale, la Roumanie participe de nos jours à la politique culturelle de l'Europe avec la force d'une puissance culturelle issue des efforts de toutes les générations d'hommes de science, d'artistes et de pédagogues qu'elle a formées, avec confiance et avec patience au cours de la construction de son nouvel édifice social et politique. La Roumanie entretient des échanges culturels avec près de 90 pays, et avec la moitié de ces pays elle a des accords et des programmes culturels communs intergouvernementaux.

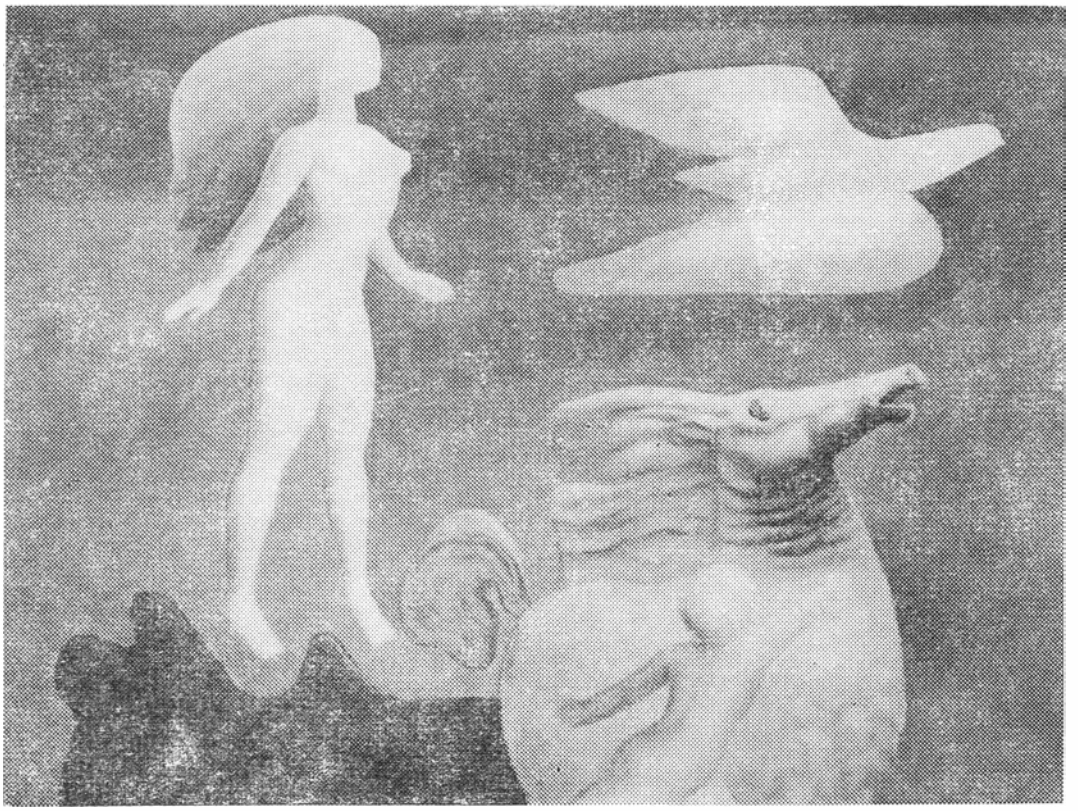
SABIN BĂLAȘA: Message de paix (huile) →

Dans un monde dont le désordre politique et la confusion intellectuelle ont souvent, de 1944 à 1969, diminué les capacités créatrices, l'Europe ressent aujourd'hui le besoin d'une prise de conscience plus ferme de la part de chacune des nations qui la composent, de façon à ce que l'élan régénérateur prenne corps dans un effort unanimement consenti. Sans cesse attentive et perméable aux caractéristiques historiques de toutes les autres cultures nationales, la culture roumaine, avec toutes ses ressources matérielles et morales, a opté pour une Europe dont la sécurité politique garantisse l'entière réalisation des disponibilités de chacun, le libre épanouissement de la personnalité humaine dans le cadre des collectivités établies, dans un monde libéré de l'exploitation et de la violence. Ses affinités culturelles se sont définitivement prononcées en faveur de l'humanisme et s'exercent au nom de l'unité morale et politique du peuple, au nom de sa décision d'agir en vertu des impératifs suprêmes de la société, de la nation. La responsabilité en ce sens de chaque individu n'est pas une notion de morale abstraite, rappelant vaguement le siècle des lumières, mais une attribution sociale, couronnement des aspirations séculaires du peuple roumain et des mouvements modernes dans le cadre desquels les masses populaires, de toute origine ethnique et de toutes croyances religieuses, rejetant fermement les inimitiés nationalistes encouragées par les classes dirigeantes au cours de l'histoire tourmentée de la Roumanie, ont eu un rôle décisif.

On pourra se poser la question: en ce creuset d'idées et de passions diverses que sont l'Europe et l'humanité contemporaine, que peut apporter de neuf un congrès de savants, un livre nouveau, un petit édifice culturel, un poème ou une œuvre d'art? Pour un pays où chacune de ces «petites choses» a été et reste un acte de participation, *un geste effectif et conscient dans une architecture majeure, tout est important.*

Rien de ce qui est humain, de ce qui représente un pas en avant, un échelon supérieur, n'est à mépriser dans l'édification de la culture roumaine, propulsée comme dans une compétition contre la montre où chaque geste compte énormement. L'humanité est une notion dynamique, tout comme l'unité de la culture humaine est une notion dialectique. La Roumanie apporte sa contribution intellectuelle au trésor de la culture universelle. Il serait naturellement difficile à l'auteur de ces lignes d'argumenter ses propos en étalant le bilan de 20 années, c'est pourquoi il ne choisira ses exemples que dans l'espace compris entre deux printemps, Car le printemps roumain est varié comme le paysage qu'il fait fleurir, depuis les Carpates jusqu'à la mer Noire.

L'année 1968 a ouvert la liste des manifestations artistiques de grand intérêt, par le premier Festival international de la chanson le «Cerf d'Or» de



Brașov, organisé par la Radio-Télévision Roumaine. Son succès a créé les prémices d'une nouvelle compétition internationale annuelle, destinée à promouvoir les jeunes interprètes de talent dans un genre qui bénéficie d'une immense popularité. Le second Festival, qui s'est déroulé du 5 au 10 mars 1969, a mis en évidence le niveau supérieur de la formation des 28 concurrents représentant 25 télévisions d'Europe. Les concerts des candidats ont été complétés de récitals soutenus par les meilleures voix du monde dans le domaine de la chanson. Le « Cerf d'Or » 1969 a été décerné à la jeune chanteuse roumaine Luminița Dobrescu. Les représentantes de la Tchécoslovaquie et des Pays-Bas ont remporté les deux trophées suivants.

La musique, l'opéra et le ballet sont des zones de l'art ayant un caractère international prononcé. Et cela non pas seulement en raison du répertoire des ensembles ou des solistes en tournée, qui comporte nécessairement au programme des œuvres de célébrité mondiale. Ce répertoire s'étend de manière heureuse au répertoire specifique du pays dont viennent ces artistes, ou du pays auquel ils s'adressent, représentant ainsi une sorte de dialogue avec le public, avec sa conscience esthétique.

La tournée de l'Opéra de Stuttgart en Roumanie, celle du corps de ballet de l'Opéra de Timișoara en Yougoslavie et la participation d'un groupe de solistes de l'Opéra Roumain de Bucarest à la réunion musicale berlinoise de vieille et bonne tradition connue sous le nom de « Berlina », ont été autant d'occasions d'illustrer ce postulat. D'autre part, la tournée en Belgique de la chorale roumaine « Madrigal » a confirmé les qualités du répertoire de cette chorale et celles de son interprétation, qualités qui s'étaient déjà affirmées, d'ailleurs, au cours des tournées précédentes. Pour ce qui est du public roumain, il a chaleureusement applaudi les formations musicales « I solisti di Roma » et « The New York Chamber Soloist » aussi bien à Bucarest que dans d'autres villes. Les tournées en R.D. Allemande et en Hollande de la Philharmonie « Georges Enesco » ont fortement contribué à la réalisation du même but qu'ont servi, avec moins d'expérience, mais dans une formation très bien mise au point, les jeunes membres du sextuor la « Rhapsodie des Carpates » du Conservatoire de Bucarest qui ont donné récemment des concerts dans dix grandes villes d'Italie.

Une douzaine de nouveaux programmes de musique populaire roumaine réalisés par Marcel Cellier et Jean Thevenot, vieux folkloristes et amis de la Roumanie, ont été présentés au public en 1969, à Paris, dans les studios de l'O.R.T.F. Les questions culturelles modernes que la science et le trésor du folklore universel posent de nos jours dans les relations entre civilisations ont été remises à l'ordre du jour l'été dernier, lorsque des folkloristes du monde entier se sont réunis en Roumanie en un Congrès international. C'est en Roumanie, zone géographique et anthropologique européenne où les réserves du folklore sont encore énormes et peut-être insuffisamment explorées, une question particulièrement intéressante, car les arts folkloriques représentent un terrain extrêmement fertile pour l'établissement et l'extension des relations entre les composants nationaux et universels de la culture.

Le développement du goût naturel du peuple roumain pour les arts, goût qu'ont illustré des œuvres d'une grande force et d'une grande subtilité, a été soutenu par la constitution et la sélection attentive d'un grand nombre d'ensembles d'amateurs et de professionnels dont certains se sont acquis à juste titre une renommée internationale. L'ensemble « Ciocîrlia » (« l'Alouette ») a fait une tournée aux Etats-Unis, au Canada, au Mexique et à Cuba, cueillant outre-Atlantique aussi les lauriers d'une pensée et d'une exécution artistiques, grâce auxquelles les traditions de la musique et de la danse populaire roumaines se sont acquises une renommée méritée sur d'autres continents aussi; au festival international de folklore d'Agrigente, l'ensemble « Miorița » a remporté le grand prix; l'ensemble folklorique « Balada » a entrepris une tournée en France, où il a participé au XIe festival international de Montreglan, dont il a remporté le grand prix. L'ensemble folklorique des syndicats de Sibiu et l'ensemble estudiantin de chant et de danse « Doïna » ont également participé à des manifestations internationales similaires; et la liste pourrait être encore rallongée. Parallèlement, des hôtes étrangers, porteurs du message artistique de leurs peuples, ont été accueillis avec un vif intérêt par le peuple roumain. Citons, entre autres, l'ensemble folklorique breton de France, l'ensemble folklorique national de la République Arabe Unie et d'autres formations de différents niveaux.

Aimez-vous Klee? C'est une question que vous pouviez entendre au printemps 1969 dans les milieux artistiques de Bucarest, lorsqu'un choix de l'œuvre du peintre Paul Klee, mis à la disposition du public roumain par les collections d'art de Düsseldorf, a été présentée au Musée d'Art de la Roumanie (en même temps, était ouverte à Cologne une exposition d'art roumain). C'est probablement une question similaire que devaient se poser en 1968 les amateurs de peinture de San Francisco au sujet de l'étrange Roumain Țuculescu, après le vernissage de son exposition posthume dans les salons du Palais de la Légion d'Honneur au pied du pont de la Porte d'Or. Un peu plus tard, la peinture américaine contemporaine concentrée dans l'exposition intitulé « Disparition et apparition de l'image » allait susciter un vif intérêt, aussi bien à Bucarest, qu'à Timișoara, où elle a été accompagnée par un représentant des musées américains. Des expositions roumaines de peinture, de sculpture ou d'arts graphiques contemporains ont été ouvertes à Venise, à Prague, à Sao Paulo, à Cracovie, à Montevideo, à Budapest et à Helsinki, ainsi qu'au Musée de l'Ermitage de Léningrad; en échange, les amateurs d'arts plastiques de Roumanie ont eu de nombreuses occasions de satisfaire leur curiosité et leur intérêt pour les œuvres d'artistes étrangers de renom, en visitant les expositions d'art contemporain turc, français, israélien, japonais ou argentin. La vision polychrome du monde actuel n'a pas un caractère d'unicité; cependant l'homme de bonne volonté retient dans cette diversité évidente et nécessaire,

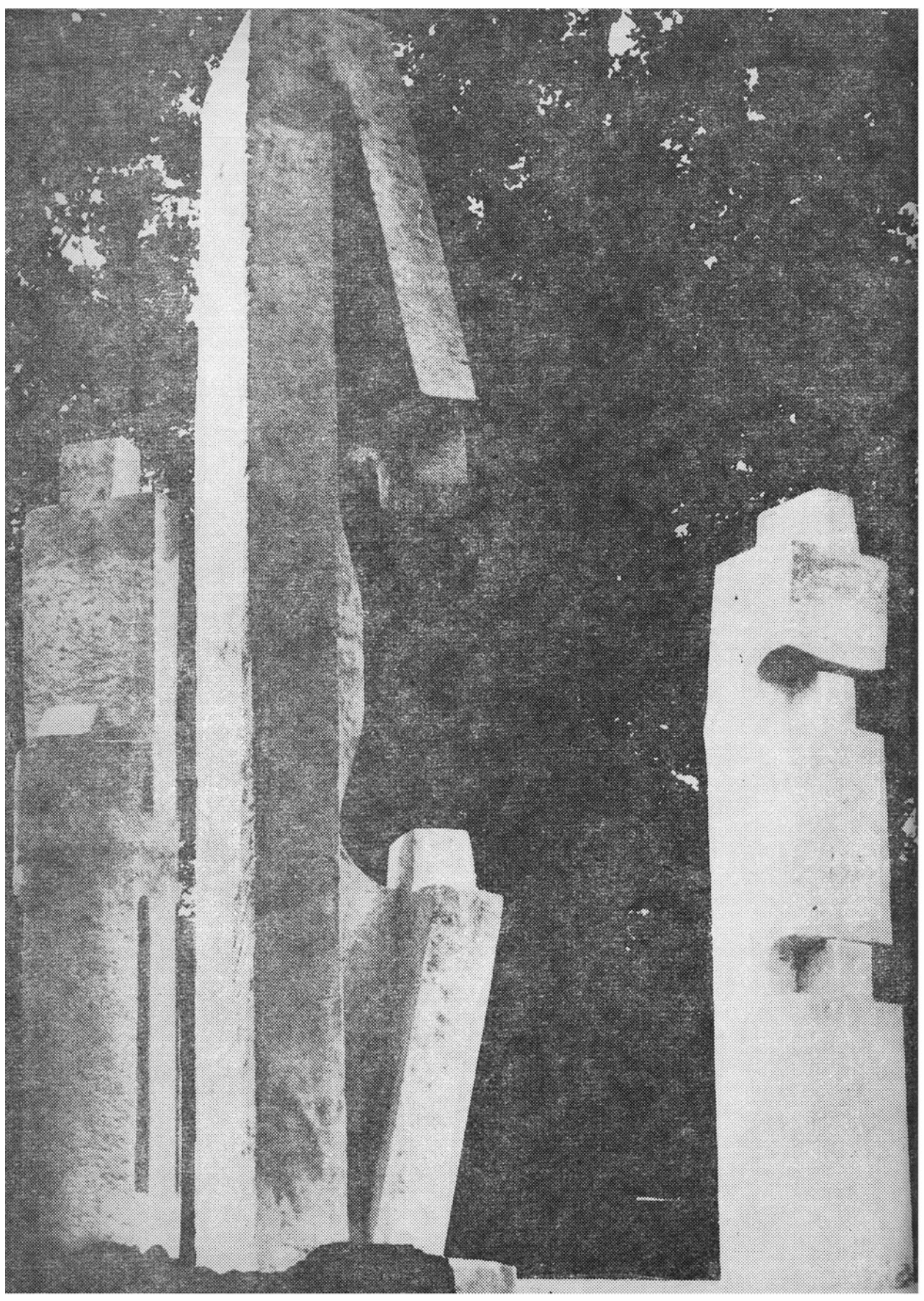
comme un trait d'union entre des mots destinés à coexister, les ponts hypothétiques qui existent entre des cultures aux traditions les plus variées.

M. Jacques Lassaigne, l'un des critiques d'art contemporain les plus estimés, remarquait avec une satisfaction particulière dans sa monographie consacrée à Luchian — dont le centenaire a été célébré il n'y a pas longtemps, — que ce grand peintre roumain se rapproche de tous les points de vue du tempérament artistique de Georges Enesco. Sa remarque correspondait en sens inverse à celle d'un musicologue étranger de renom, faite à l'occasion du dernier Festival International « Georges Enesco », au sujet du caractère généreux de certaines interprétations rigoureuses des œuvres d'Enesco, proposées au concours. Aussi bien Luchian qu'Enesco furent de grands interprètes de l'esprit national. Le trio est complété pour l'éternité par Eminescu, dont Bernard Shaw écrivait en termes mémorables, dans sa préface à la version de Sylvia Pankhurst, cette féministe bien connue: « J'ai relu Empereur et prolétaire, Les revenants *et de nouveau tout le livre. Si j'étais l'un de ces jeunes éditeurs qui ont leur propre imprimerie, je me hâterai d'imprimer moi-même ce livre étonnant. Vous avez eu vraiment de la chance avec ce Moldave... »*

*La présence du livre roumain à l'étranger, encore modeste, se manifeste cependant, au cours des cinq dernières années, par 400 titres différents, traduits en 61 langues, dans 48 pays. Présence modeste, aussi par comparaison au nombre de versions roumaines des autres littératures, nombre qui dépasse de beaucoup le chiffre mentionné multiplié par dix. En 1968 les maisons d'édition de France ont publié plusieurs bons livres de littérature roumaine (citons seulement l'*Anthologie de la poésie *signée par Alain Bosquet, aux Editions du Seuil, le volume* Bacovia *chez Seghers,* la Forêt folle *de Zaharia Stancu, chez Albin Michel). Un volume de* Conteurs roumains *est paru à Zürich; un de* Théâtre *à Budapest; un recueil de* Nouvelle Prose Roumaine *à Moscou, etc. D'autre part, la publication à l'étranger de certains ouvrages de science —, tels* la Théorie mathématique de l'information *de S. Guiaşu et R. Theodorescu (Ed. Dunod, Paris),* Mesurage des radiations nucléaires avec des appareils à semi-conducteurs *de D. Poenaru et N. Vîlcov (aux Etats-Unis), la* Thérapeutique des maladies endocrines *de Ştefan Milcu (en U.R.S.S.), ou* Systèmes de lubrification *de Al. Nica (en Grande-Bretagne) —, à notre époque de révolution technique et scientifique, est d'une importance pour le moins tout aussi grande.*

La vie culturelle internationale, si ample, si multiforme de nos jours, à tous les niveaux, ne fait pas abstraction des valeurs incontestables de la Roumanie, des œuvres et des personnalités représentatives d'une nation socialiste qui inscrit la culture et la science parmi les premiers points de son programme. Les chaires universitaires d'histoire de Roumanie ou de langue roumaine deviennent de plus en plus nombreuses en Europe et en Amérique et des savants roumains sont invités à tenir des cours devant les étudiants étrangers. A Santiago du Chili, une école de culture générale ayant 1.000 élèves s'appelle « La Roumanie ». Le professeur français Alain Guillermou a tenu en 1968 en Sorbonne un cours sur le grand historien roumain Nicolae Iorga; à l'Université de Salzbourg, C. Daïcoviciu, de l'Académie roumaine, a tenu une conférence sur « Les origines et la place du peuple roumain »; le centenaire d'Emil Racoviţă a été célébré dans le grand amphithéâtre de l'Institut d'Océanographie de Paris; le maître de conférences D. Oţeleanu a été élu membre de l'Académie des Sciences de New York. Le nombre des hommes de science et de culture roumains qui occupent des positions de marque dans la hiérarchie des institutions de renommée mondiale, dans la vie universitaire et académique, augmente sans cesse. En même temps, l'élan de la recherche scientifique roumaine a contribué à l'essor sur le plan international des activités des institutions roumaines. Les travaux du XIIe Congrès international de linguistique er de philologie romane ont réuni à Bucarest plus de 900 spécialistes du monde entier. Un colloque international sur « les Modalités de la connaissance » a été organisé par l'Institut de Philosophie de l'Académie roumaine. Les exemples abondent dans tous les domaines de la superstructure. Rappelons encore que la 45e session du Comité Exécutif du Bureau International de l'Education de Genève a particulièrement apprécié la nouvelle organisation de l'instruction publique en Roumanie, à un moment où le développement de l'éducation des jeunes est jugé « critique » dans tous les pays de la « civilisation de consommation », où la contestation a gagné en ampleur.

Les données fournies par les tournées et les festivals de théâtre ainsi que par les galas et les festivals de cinéma permettraient aisément de compléter une grande page. Les postes de radio argentins ont transmis dans l'interprétation de l'actrice Berta Singerman le poème d'Eugen Jebeleanu Le sourire d'Hiroshima. *Un film du jeune poète roumain Marin Sorescu a reçu le prix du Festival International du Film d'Animation de Mamaïa; un autre,* la Colonne, *est une coproduction internationale. Le théâtre Prekshapat de Calcutta a joué* Une lettre perdue *(dans la version d'Amita Ray); des théâtres roumains font des tournées à l'étranger avec des pièces roumaines, tandis que des théâtres de première grandeur d'U.R.S.S., de Grande-Bretagne, de Tchécoslovaquie, de Pologne, de France et de Hongrie jouent sur les scènes roumaines des pièces de leur répertoire national. La définition de la personnalité de l'art et de la culture roumains englobe de nos jours toute une série de considérations touchant aux sphères les plus larges de la civilisation. Leur harmonie part d'un principe capital: le principe moral, la promotion consciente et soutenue de l'humanisme socialiste. L'extension de la collaboration avec les pays socialistes amis, avec tous les Etats du monde, quel que soit leur régime social, sur la base du respect du droit de chaque nation d'être libre dans son pays, du respect de l'indépendance et de la souveraineté nationales, de la légalité et de la non-ingérence — tout ceci entre dans la définition de la personnalité morale de la politique de la Roumanie et s'affirme aussi comme un axiome dans l'exercice de ses affinités culturelles.*



LE MOUVEMENT ARTISTIQUE

Textes par: DEMOSTENE BOTEZ
ALEXANDRU DIMA
GEO DUMITRESCU
GEORGE IVAŞCU
NICOLAE JIANU
ŞTEFAN NICULESCU
ZAHARIA STANCU
VIRGIL TEODORESCU

25 ans de littérature

par **GEORGE IVAŞCU**

Dans le vaste périple de la culture roumaine contemporaine, la littérature occupe le secteur le plu large et le plus complexe, offrant, parmi les autres arts, l'image la plus efflorescente. Jamais la création littéraire n'a été plus abondante en écrivains et en titres d'œuvres, jamais la dimension humaine de la littérature roumaine n'a été plus étendue, plus ample, plus riche en significations multiples. Non seulement la lecture des ouvrages littéraires est devenue l'un des phénomènes de masses les plus répandus, non seulement la littérature a profondément pénétré la vie spirituelle du peuple — la poésie, la prose, le théâtre roumains étant aujourd'hui les plaisirs spirituels les plus courants — mais en outre, par-delà les frontières même, la littérature constitue, dans le circuit des valeurs, l'un des facteurs les plus fréquents par quoi la Roumanie inscrit son nom et marque sa présence dans la culture mondiale. C'est la tranche d'humanité que présente la littérature roumaine, avec ses propres nuances de contenu et son aspect artistique particulier, avec la tonalité caractéristique de cet éspace carpato-danubien; c'est l'apport d'idées et de sentiments par lequel la création roumaine contribue à enrichir l'univers spirituel de ce siècle à tant d'égards révolutionnaire.

C'est le contenu lui-même — si complexe et si profond — du tournant historique qui s'est produit dans la vie du peuple roumain, par et après la Libération. qui détermine une telle dimension, une telle intensité de ce processus? Dans le nouveau contexte politique et social, révolutionnaire quant à son essence et à ses perspectives, la littérature, par ses représentants les plus prestigieux, a été présente dès le début. Il est à remarquer à ce propos que ce sont précisément les écrivains auxquels leur talent a conféré le plus grand prestige, qui ont été les plus proches, les uns allant jusqu'à l'identification de la lutte patriotique à l'avant-garde de laquelle se situait le parti de la classe ouvrière. La position démocratique de Mihaĭl Sadoveanu, son attitude antifasciste, manifestée dans les pages des journaux démocratiques qu'il a dirigés jusqu'au moment cù la dictature royale les eut supprimés; la résistance antifasciste exprimée par le groupe des écrivains et des collaborateurs de la revue « Viața Românească» dirigée par Mihaĭ Ralea; l'attitude de George Călinescu, qui, dans son hebdomadaire « Jurnalul Literar» de 1939, avait élevé une vigoureuse protestation contre les assassins et les fascistes; le geste plus que téméraire de Tudor Arghezi qui, en pleine guerre hitlérienne et sous la terreur du régime d'Antonescu, avait jeté à la figure du *Gauleiter* d'Hitler à Bucarest son fameux article « Baron !»; le contact maintenu par nombre d'hommes de lettres roumains avec le mouvement patriotique, avec le groupe de ceux qui rédigeaient le journal clandestin « România Liberă» sous la direction du Parti Communiste, sont tout autant de prémisses du vaste processus de conscience qui allait se manifester plus intensément encore après le renversement de la dictature d'Antonescu, lorque le pays fut arraché à la guerre dans laquelle il avait été entraîné malgré lui. Après la Libération, les écrivains se trouvaient dans les premiers rangs des intellectuels qui se sont rangés aux côtés du Parti Communiste. Leurs noms figurent dans la presse de l'époque, signant des articles militants, combatifs. Des journaux et des revues comme « Tribuna poporului», « Victoria», « Lumea», « Orizont», « Revista literară» parus aussitôt après (ou peu après) la Libération du pays, sont conduits par les écrivains G. Călinescu, N.D. Cocea, Saşa Pană, M.R. Paraschivescu.

Un moment important est constitué par la parution, en septembre 1946, de la revue «Contemporanul», qui renouait la tradition de la célèbre revue publiée dans les années 90 du siècle dernier. Parmi ses collaborateurs figurent les hommes de lettres les plus représentatifs : Tudor Arghezi, Gala Galaction, Victor

Page 64. GEORGE APOSTU: Père et fils

Eftimiu, George Călinescu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Zaharia Stancu, Ion Călugăru, Geo Bogza, Eugen Jebeleanu, Mihai Beniuc, Miron Radu Paraschivescu, Maria Banuş, Marcel Breslaşu, Cicerone Theodorescu, Radu Boureanu, Aurel Baranga, Eusebiu Camilar et bien d'autres.

Le développement de la vie littéraire allait être stimulé par de nouvelles maisons d'édition (Editions Littéraires, Editions de la Jeunesse, Editions de Littérature Universelle), ainsi que par de nouvelles publications. Après que la revue « Viaţa Românească » fut devenue, en 1948, l'organe de l'Union des Ecrivains, une série d'autres revues parurent — «Gazeta Literară» (maintenant «România Literară»), «Tînărul scriitor» (maintenant « Luceafărul»), « Steaua», «Orizont» «Iaşul Literar» — accueillant et encourageant la création littéraire, conjointement avec d'autres, éditées dans différents centres départementaux: Cronica», « Familia», « Ramuri», « Ateneu», « Tomis», « Astra», « Argeş», — cependant que la littérature des minorités nationales s'exprime dans les pages de « Utunk», « Igasz Szo», « Neue Literatur», « Novi Jivot».

Par suite des nouveaux moyens de diffusion de la culture dans les masses, il est certain que ce n,est pas seulement le rythme de la création qui est stimulé, mais le contenu lui-même, la finalité de cette littérature, qui prend des dimensions nouvelles et acquiert de nouvelles caractéristiques. C'est du reste ainsi que s'explique, durant la première décennie après la Libération, l'accent du caractère militant de la littérature, directement engagée dans la lutte sociale et politique. Les déclarations programmatiques des grands écrivains le confirment.

« Créateurs de tous les coins de ce pays, unissez-vous !» disait Mihaïl Sadoveanu s'adressant à ses confrères. Mettez-vous au service du peuple !»

« Tout ce qui triomphe à présent fait partie de nos convictions — écrivait Mihaï Ralea, dans l'Avant-propos de la nouvelle série, de novembre 1944, de la revue « Viaţa Românească», comme autrefois, nous nous joignons à la lutte menée par tous ceux dont le but est l'humanité, la justice, la liberté. Les perspectives ouvertes le 23 Août doivent être consolidées / . . . / . Nous l'exigerons sans cesse dans les domaines de la littérature, de l'art, de la philosophie, dans la manière de penser de chacun. Nous devons créer, à la place des dogmes stupides, obscurantistes, la lumière humanitaire. Nous devrons changer la structure de nos conceptions, étouffées par des superstitions primitives et des préjugés rétrogrades. »

L'art et le monde est le titre de l'éditorial qui ouvre le premier numéro de la nouvelle revue « Lumea», parue en 1945 sous la direction de George Călinescu. L'auteur y débat le problème des rapports entre l'artiste et la société de son temps, en soulignant l'idée que « / . . . / le grand artiste rêve nécessairement au milieu de la poussière des événements, imprimant aux visions issues de l'éphémère le sceau du transcendant, cependant que l'homme isolé devient stérile. L'artiste est celui qui extrait, de façon plastique, la signification absolument humaine des événements.»

Plus tard, en 1960, Lucian Blaga, confirme par un témoignage significatif, paru dans la revue « Contemporanul», que « le lien étroit — non seulement sur le plan de l'orientation, mais en quelque sorte sur celui de l'existence même — entre la création et la vie du peuple, comprise dans toute sa profondeur, demeure incontestablement la plus solide garantie, en ce qui concerne aussi bien la continuité que la nouveauté de la création. Ce même lien assure plus que tout la *substance* de la littérature.

D'ailleurs, c'est en premier lieu la création des grands écrivains déjà consacrés au cours de la troisième et de la quatrième décennies de notre siècle, qui allait révéler l'époque nouvelle par des œuvres remarquables. Sans rompre avec la « tradition» de leur propre activité antérieure, mais, au contraire, en projetant les vertus et les réussites les plus durables de celle-ci, Mihaïl Sadoveanu, Tudor Arghezi, Camil Petrescu, Lucian Blaga ou George Călinescu devaient continuer et agrandir leur œuvre durant ces années.

Nicoară-Fer-à-cheval (1952), synthèse de la création épique a sujet historique de Mihaïl Sadoveanu, représente, pour le héros principal, la découverte du peuple, il y a quatre siècles, dans son essence même, cependant que la transposition de Nicoară dans un monde de légende exprime véritablement la vision populaire, dans laquelle le héros s'identifie à l'image des masses. En d'autre termes, le thème familier de Sadoveanu a pris, dans *Nicoară-Fer-à-cheval*, les dimensions majeures d'une *nouvelle vision sur le passé lointain*, par laquelle ce génie du récit historique découvre le mécanisme réel du processus social et politique de l'époque, le rapprochant par ce moyen de notre vision actuelle, de nos yeux avides de pénétrer au plus profond des phénomènes collectifs.

De son côté, Arghezi nous a offert (en 1955) une vue contemporaine des insurrections des paysans au début du siècle dans les cycles *1907* et *Hymne à l'Homme*, ce dernier constituant une vision nouvelle de l'histoire de l'humanité, considérée dans une perspective inédite, celle du progrès infini de l'*Homme*, devenu pleinement maître de la nature, après avoir — par des efforts poursuivis durant des dizaines de millénaires — réussi à vaincre sa propre nature. La nouvelle Renaissance a trouvé dans la personne d'Arghezi un représentant génial de la poésie. Sismographe de l'ère nouvelle dans laquelle est entrée l'humanité, le poète chante la beauté de celle-ci et, par ses hymnes pleins d'élévation, nous transporte aux portes de la grandeur. Ce qui ne l'empêche pas de plonger ensuite, dans les cycles *Feuillage*, *Poèmes nouveaux*, *Cadences*, *Syllabes*, *Rythmes*, *Nuit*, dans les profondeurs de l'âme humaine, en même temps remplie de joie de vivre et angoissée par le pressentiment de la mort, attendue comme un accomplissement du destin.

On y retrouve Arghezi dans les replis les plus intimes de sa pensée comme un poète de la révolte et, en même temps, du sublime.

Un homme parmi les hommes (1953 — 1957), vaste trilogie due à celui qui avait écrit le drame *Danton* et le roman *Le Lit de Procuste*, marque l'évolution de Camil Petrescu dans l'évocation du passé de luttes révolutionnaires de ce peuple, au moment de l'année révolutionnaire 1848, que domine la figure — à tant d'égards héroïque — de Nicolae Bălcescu, l'intellectuel qui s'est voué intégralement au destin et à l'idéal collectifs.

L'évolution de l'intellectuel supérieur sous le signe de la révolution — guidée cette fois par le parti du prolétariat — est présentée dans les deux romans d'un souffle ample que George Călinescu a écrits durant cette époque : *Pauvre Ioanide* (1953) et *La Commode noire* (1960). Ces ouvrages nous restituent une vaste comédie humaine de la société roumaine au cours de quelques décennies, reconstituant les trajectoires révélatrices suivies par quelques types caractéristiques et déterminées par les modifications de structure de l'époque contemporaine. Le même personnage, l'arhitecte Ioanide, se retrouve au centre des deux livres sous l'aspect d'un intellectuel lui-même en pleine transformation, par la personne duquel nous apparaît, en premier lieu, ce vaste processus évolutif.

Les plus de 200 titres qui représentent l'activité poétique de Lucian Blaga, depuis les *Degrés insoupçonnés*, parus en 1943, jusqu'à sa mort, en 1961, constituent un témoignage de la continuité et, en même temps, de l'évolution de l'un des talents lyriques roumains les plus riches. La création de Blaga au cours de ces années ennoblit une époque, la marquant d'une empreinte exceptionnelle, qui est exclusivement celle des grands créateurs.

Nous avons cité, pour commencer, ces cinq noms de grands écrivains — qui malheureusement ne vivent plus aujourd'hui que par leurs œuvres — ces noms sont suffisants pour indiquer, d'une part, la continuité au niveau le plus élevé de la création antérieure et, d'autre part, l'innovation par rapport à cette étape et à la perspective ouverte par la nouvelle période, dans des circonstances historiques profondément révolutionnaires.

Certes, d'autres écrivains, qui se sont manifestés ou ont été consacrés durant la période précédente, se trouvaient eux aussi présents sur le plan littéraire, devenu infiniment plus vaste et en communion directe avec la grande réalité.

Celui qui, après *Or stérile* et *Roches foudroyées*, avait transcrit dans ses vers l'effervescence romantique des *Rêves dans le tumulte du temps*, Al. A. Philippide, dirigea ensuite son élan, dans *Accueil dans l'azur* (1946), vers les espaces sidéraux, pour porter dans le Cosmos « le message de notre monde ». Non point-pétrifié en un minerai, non point anonyme dans le grand absolu, maintenant, le poète se veut « pleine) ment mêlé au plasma des profondeurs de la vie ». Plus tard, dans *Monologue à Babylone* (1967, Philippide synthétisera, en lui donnant encore plus de poids, le message affirmant que la pérennité artistique est donnée seulement par la révélation du fait actif allant à l'encontre des forces obscures et arrachant aux tréfonds ce qui peut porter sur des sommets insoupçonnés la dimension humaine du monde.

D'autres écrivains, ayant une personnalité consacrée au cours de l'époque précédente, poursuivent avec succès leur activité après la Libération : les poètes Emil Isac, Demostene Botez et Otilia Cazimir ; les prosateurs Cezar Petrescu, Ion Marin Sadoveanu, Oscar Walter Cisek, Istvan Nagy ; les dramaturges Victor Eftimiu, Mircea Ştefănescu, Tudor Muşatescu ; l'esthéticien et critique Tudor Vianu, V. Voiculescu, poète moins apprécié par la critique esthétique pour son œuvre antérieure à 1944, mais qui a donné, au cours de la 6e et de la 7e décennies une suite de révélateurs *Sonnets imaginaires de Shakespeare* et deux volumes de *Récits*, par quoi l'ancien auteur des *Poèmes peuplés d'anges* a accédé à un degré supérieur de sa création). *L'Heure des fontaines* marquera, en 1964, le choix que Ion Vinea a fait de sa longue activité poétique inspirée par les courants modernistes d'entre-les-deux-guerres, non sans s'être consacré, en même temps, à la création en prose (dans son roman *Les Lunatiques*), ainsi qu'à de brillantes traductions de Shakespeare.

C'est toutefois l'efflorescence des talents qui, durant la 4e décennie du siècle, étaient indiscutablement appelés à un brillant avenir, qui dans la nouvelle période, produira les œuvres les plus caractéristiques.

Unique en son genre, *Le Livre de l'Olt* de Geo Bogza ennoblit non seulement l'année 1945, quand il parut, mais aussi tout le quart de siècle dont nous nous occupons ici. En humanisant la géographie, en transfigurant ses éléments, en l'éclairant sous des angles absolument inédits, en la reflétant sur « la toile du temps », pourvue de significations troublantes à plus d'un point de vue, cet ouvrage est un roman lyrique de la nature, par la grandiose projection de celle-ci dans notre esprit ; l'art de Bogza, qui consiste à mettre en scène la nature, n'est comparable dans la littérature roumaine qu'à celui d'Eminescu, dans *Memento mori* ou dans *Miradoniz*. Sous ce même signe, Bogza ira *Sur les traces de la guerre, en Moldavie* (1945), montrant l'aspect tragique, calciné, de la terre déchirée par les tranchées et par les casemates, labourée par les bombes, mais dévoilant les vrais visages et les cœurs des hommes qui, au milieu des ruines, des épidémies et de la famine, attendaient pourtant un nouveau signe du destin. Le cycle de reportages *Hommes et charbons dans la vallée du Jiu* (1947) évoquait, pour des lecteurs qui s'engageaient alors seulement dans la voie du socialisme, les dix mille ouvriers mineurs et leur travail souterrain, dont dépendaient en grande mesure l'énergie et l'essor de ces années. Les plus de 40 ans d'activité littéraire de Geo Bogza comptent, en outre, non seulement des créations comme *La Mort de Iacob Onisia* [1]

[1]) Publiée dans «Revue Roumaine» en 1946, première année de sa parution.

ou *Pays de pierre*, non seulement la vibration lyrique dans de nombreux vers, mais aussi une présence de publiciste, par des articles-essais d'une grande originalité, qui demeureront comme un florilège de notre époque, au-dessus de laquelle une grande conscience incline les ailes frémissantes de sa responsabilité humaine.

Ce sont également quatre décennies d'activité (depuis le début des *Cloîtres aux soleil*, datant de 1929) que compte cette année Eugen Jebeleanu, auteur, en 1934, de *Cœurs sous les glaives* et, après la Libération, d'une vaste série de poèmes qui appartiennent désormais à la conscience de l'époque: *Ce que l'on ne peut oublier*, *Lidice*, *Bălcescu*, le plus frappant étant *Le Sourire d'Hiroshima* (1958) élaboré dans le style d'une symphonie honeggerienne, avec une solennité qui est celle de la gravité des grandes expériences humaines, le poème se déployant en une cascade de métaphores hallucinantes et créant une rétrospective symbolique de la vie de cette ville durant sa dernière nuit d'avant le désastre. *Chants contre la mort* (1963) et *Elégie pour la fleur fauchée* (1967) présentent une dimension plus frappante encore de l'humanisme de Jebeleanu, cette mémoire active d'un siècle à tel point déterminant pour le destin humain.

Louanges et autres poèmes, *Le Vers libre*, ainsi que la rétrospective de *La Déclaration pathétique*, marqueront trois décennies d'activité littéraire du poète Miron Radu Paraschivescu, qui s'était fait connaître en 1941 par ses *Chansons tziganes*, devenues célèbres, et que le poète ne cesse de compléter aujourd'hui encore, sous l'influence d'une intarissable inspiration qu'il puise dans l'aura d'un monde révolu.

Avec la foi d'une poésie militante déjà manifestée en 1938 dans ses *Chants de perdition*, Mihaï Beniuc deviendra le chroniqueur et le rhapsode par excellence de l'époque nouvelle — *Un homme attend l'aube* (1946), *Le Pommier au bord de la route* (1954), *La Matière et les rêves* (1961), *Sur les cordes du temps* (1963), *Pic rocheux* et *Chaque jour* (1965) marquent tout autant de moments d'une riche activité poétique d'inspiration patriotique et sociale, engagée dans l'option révolutionnaire de l'homme contemporain. De même, Maria Banuş, qui se situe dès son premier volume de poèmes, *Le Pays des jeunes filles* (1937), dans l'univers d'échiré par la guerre et l'injustice, conjurera par la suite la sagesse de la paix dans *C'est à toi que je m'adresse, Amérique !* ; elle exaltera la beauté de l'amour simple et pur dans *Aux portes du paradis* et, enfin, évoquera, du sommet d'une évolution de trois décennies, la trajectoire d'une destinée dans *Le Diamant*, volume plein d'atmosphère, chargé de toute la gravité d'une existence retrospective. Dans ce nouveau climat créateur paraissent également les œuvres de maturité des poètes Radu Boureanu et Cicerone Theodorescu.

Mais la corde lyrique de la poésie, dont la vibration est si ample, trouve un parallèle dans une non moins remarquable effervescence de la prose. Alors que Geo Bogza publiait en 1945 *Le Livre de l'Olt*, écrit pendant la guerre, Zaharia Stancu est celui qui, en 1948, marque le tournant de la nouvelle prose roumaine, inspiré des réalités nationales les plus accusées (l'état lamentable du monde paysan durant la première décennie du XX siècle, qui a mené à la sanglante révolte de 1907) et, en même temps, par la signification profondément humaine de l'évocation, transposant dans l'universel ce méridien de souffrance due à l'exploitation et à l'injustice sociale. *Nu-pieds*, le roman de Stancu, est entré de ce fait dans le circuit international, étant un premier témoignage, des plus troublants, d'un secteur d'humanité — celui de la plaine du Danube — auquel seule une révolution comme celle du peuple roumain après la Libération pouvait apporter le salut. Sur l'orbite de sa propre trajectoire, Zaharia Stancu a écrit de nombreuses œuvres: *Les Racines sont amères*, *Le Jeu avec la mort*, *La Forêt folle*, *Les Nomades*, et *Comme je t'ai aimée*, les deux dernières datant de 1968 et se trouvant sous le signe d'une prodigieuse fraîcheur dans la réminiscence — — jamais répétée — d'une époque révolue, ainsi que dans la projection — toujours revitalisée par le lyrisme d'une mémoire encline à la confession — du passé dans l'avenir, dans un style riche en valeurs nouvelles.

Le tournant représenté en 1948 par *Nu-pieds* dans la littérature roumaine consacrée à la vie paysanne ne pouvait demeurer sans effets sur la détermination de l'angle de perspective d'autres écrivains. V. Em. Galan, Eusebiu Camilar, Istvan Horvath, Gyula Szábo, Remus Luca, Al. Ivan Ghilia, se sont penchés sur l'univers de la vie paysanne ; ils n'ont pas réussi tous dans la même mesure à pénétrer son essence, mais chacun — fût-ce par son échec même — à contribué à projeter une nouvelle lumière sur un complexe de relations, sur la psychologie des paysans tout en modifiant complètement la vision idyllique, populiste, que tout un courant avait abondamment illustrée durant les premières décennies du XXe siècle. En échange, la nouvelle littérature d'inspiration paysanne trouve des corrélations dans *Ion* et *La Révolte*, les deux grands romans «ruraux» de Liviu Rebreanu et, à une époque plus éloignée, dans *Mara*, le roman du classique Ion Slavici. L'analogie avec ce dernier s'impose notamment pour l'un des romans modernes les plus réussis, *La Soif* (1958), dont le thème est la lutte pour l'émancipation des paysans, menée dans des circonstances nouvelles, révolutionnaires, après la Libération. Son auteur, Titus Popovici, a d'abord publié le roman *L'Etranger* (1955), troublant diagnostic portant sur le processus évolutif de la nécessité comprise — puis convertie en une adhésion à la nouvelle réalité — par un jeune homme de formation petite-bourgeoise, que la révolution aide à faire découvrir une nouvelle dimension humaine, celle du prolétariat, auquel il se ralliera.

Le romancier qui a remporté, sur le plan idéologique et artistique, le plus net succès dans la prose consacrée à l'univers paysan est Marin Preda, auteur des deux volumes des *Moromete* (1954; 1967). L'ensemble de l'œuvre embrasse deux générations de paysans, le père et le fils, pour une confrontation de leurs destinées, placées sous le signe de l'implacable histoire sociale qu'ils vivent, l'un dans les troisième, quatrième et cinquième décennies de notre siècle, l'autre dans la sixième. Ayant acquis des expériences capi-

tales, les deux héros, Ilie (le père) et Niculae (le fils) représentent en même temps la signification profondément humaine de deux étapes décisives de la transformation de la société roumaine, après la première et après la seconde guerre mondiale. Roman-document de la conscience paysanne, les deux volumes des *Moromete* constituent, du point de vue artistique, un aspect et une technique d'une puissante originalité, montrant l'unité de vision et de style qui est propre aux grands artistes.

La guerre a été elle aussi, certes, un thème de prédilection pour quelques écrivains qui furent eux-mêmes d'anciens combattants, ou qui, ont vécu ces heures cruciales. Ainsi, *Brumes* d'Eusebiu Camilar entendait suggérer le brouillard qui enveloppait les consciences, avant de se dissiper au prix de nombreux déchirements intérieurs ; puis parut le roman *L'Héroïque*, de Laurenţiu Fulga ; mais c'est seulement *L'Etoile de la bonne espérance*, de ce même auteur, qui enregistre un véritable succès, suivie par *Alexandra et l'Enfer*. Aurel Mihale, inspiré par la période d'écroulement du front hitlérien sur la Volga, réussit lui aussi à faire ressortir le caractère tragique de certaines situations-limite, dans son roman *La Fuite*. Sur le plan de la poésie, *La Guerre* et *Le Retournement des armes*, poèmes de Mihu Dragomir, sont plus bouleversants encore, par leur message direct et vibrant.

La Libération elle-même, ainsi que l'instauration du pouvoir de la classe ouvrière, ont inspiré de nombreux romans, parmi lesquels *De l'acier et du pain* de Ion Călugăru, *A la plus haute tension* (1952) de Istvan Nagy, *La Route du nord* (1958) et *La Création du monde* (1963) d'Eugen Barbu. Le meilleur livre de cet auteur est, cependant, son œuvre de début, *La Fosse*, roman qui décrit la vie dans les faubourgs de Bucarest, en une vision et dans un style d'une frappante originalité, et qui a marqué un moment (1957) dans l'évolution de la prose roumaine de l'après-guerre. D'autres prosateurs, d'âges et de structures différents : Radu Tudoran, Nicolae Jianu, Al. I. Ştefănescu, Francisc Munteanu, Al. Simion, Ieronim Şerbu, Petru Vintilă, Pop Simion, Traian Coşovei, Ioan Grigorescu, ont inscrit leur nom dans une galerie comprenant des valeurs plus ou moins marquées du point de vue de l'indice d'originalité, mais constituant tout autant de témoignages portés sur le monde contemporain.

La poésie des générations qui se sont manifestées aussitôt après la Libération, puis des autres, plus jeunes, qui se font connaître de nos jours, a introduit d'abord dans le périmètre de la création lyrique un certain nombre de poètes qui avaient connu l'expérience des derniers échos du mouvement d'avant-garde de l'entre-deux-guerres. Gellu Naum, avec *Vasco de Gama*, puis avec *Le Couloir du signe* ou avec *Le Château des aveugles* , Virgil Teodorescu avec *Le Pelage des océans*, *La Bouteille de Leyde* et, en français, *Au lobe du sel* et *La Provocation*; Dimitrie Stelaru avec, entre autres, *L'Heure fantastique* et *Les Cités blanches;* Ben Corlaciu avec *Manifeste lyrique;* Ion Caraion avec son *Panopticum* et ses *Chansons noires;* Geo Dumitrescu avec *La Liberté de tirer au fusil;* Constant Tonegaru avec ses *Plantations;* puis Nina Cassian avec *A l'échelle 1/1*, ou Vasile Nicolescu avec *Messes noires* — ne sont que quelques-uns des noms et des titres qui marquent la floraison des premières qui suivirent la Libération, et dans le climat desquelles il convient de placer aussi les vers du *Pays de la lumière* de Magda Isanos, puis, comme une expression de la poésie lyrique féminine, *Les Rêves de la vieille Dochia*, de Veronica Porumbacu.

La trajectoire de certains de ces poètes s'inscrira dans l'échelle des valeurs par une évolution extrêmement significative : Nina Cassian avec une poésie qui correspond totalement à la sensibilité contemporaine et où l'idée et les sentiments font corps commun, ; Geo Dumitrescu avec ses *Aventures lyriques*, puis avec *Le Besoin de cercles*, qui apportent le frisson de l'acuité intellectuelle en une combustion émotionnelle qui tend vers un maximum d'intensité ; Virgil Teodorescu, Gellu Naum, avec de nouveaux poèmes où, témoignant d'une parfaite maîtrise de leur art, sans pourtant tomber dans le maniérisme d'une forme constante, ils dévoilent de nouveaux registres dans le déploiement des valeurs lyriques. A ceux-ci s'ajoutent, avec une nuance propre, un univers intérieur projeté sur les vastes paysages du *flux de la mémoire, dans un décor blanc, par-delà l'hiver* (nous avons cité ici des éléments composant les titres de certaines œuvres), A. E. Baconsky, puis Ştefan Aug. Doinaş, dont la trajectoire, depuis 1939 jusqu'à aujourd'hui, connut une riche gamme de correspondances des représentations poétiques, en un ample faisceau d'idées, avec une dynamique des images poétiques dialectiquement enchaînées, engendrant presque toujours des significations inédites.

« L'esprit des profondeurs » qui caractérise les nouvelles générations apparues dans les années 60 a pour chef de file Nicolae Labiş, dont *Les Premières amours* (1956) et *La Lutte contre l'inertie* (1958) ont ouvert des perspectives insoupçonnées à la nouvelle création roumaine. Se situant dans le champ magnétique des conceptions les plus avancées quant au monde, composant des images qui, par elles-mêmes, peuvent devenir, dans l'esprit du lecteur, tout autant d'univers de la pensée, Nicolae Labiş a démontré son aptitude à déchiffrer l'essence des phénomènes sociaux, ce qui constitue la principale source de son lyrisme philosophique, la vibration de l'idée atteignant une intensité qui engendre sans cesse la poésie. Dans l'aura réverbérée par le lyrisme de Labiş, une succession de talents se sont manifestés par la suite : Gheorghe Tomozei, Tiberiu Utan, Ion Gheorghe, Cezar Baltag, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Ion Alexandru. Chacun d'entre eux étant doué d'une puissante personnalité, leurs créations se situent néanmoins de façon différente dans la hiérarchie des valeurs artistiques, en sorte qu'il serait difficile de définir dès à présent la place qui leur reviendra. Avec une totale certitude, qui résulte aussi de la fertilité ininterrompue de son talent, Nichita Stănescu s'annonce toutefois comme le poète d'un univers disposant d'une large aire d'originalité. Le poète pratique, avec une audace toujours novatrice, une poésie de la connaissance, non tant enclose dans des métaphores, qu'incorporées en des images essentiellement visuelles reflétant son tourment intérieur. C'est ainsi qu'il est devenu l'auteur de plusieurs cycles qu

lui ont assuré une indiscutable notoriété (*Le Sens de l'amour*, 1960 ; *Une vision du sentiment*, 1964; *Le Droit au temps*, 1965; *Onze élégies*, 1966; *L'Œuf et la sphère*, 1967) situe toute son œuvre dans le flamboiement d'un élan qui « matérialise », qui donne des dimensions spaciales — comme on l'a dit à juste raison — à ses sentiments, individuels, certes, mais en même temps caractéristiques pour toute une génération.

Dans la prose, un processus parallèle s'est concrétisé dans les œuvres d'une pléiade de jeunes écrivains. Que l'univers sur lequel portent les investigations et qui, plus d'une fois, donne lieu à de surprenantes révélations, soit celui du village et du paysan contemporain, comme dans les écrits de D. R. Popescu, Fănuş Neagu, Nicolae Velea ou Ştefan Bănulescu, ou, au contraire, que ce soit celui du citadin, d'une complexité frisant l'étrange et l'insolite, comme dans les romans de Nicolae Breban et Al. Ivasiuc — la prose de ces auteurs surprend par l'audace qui permet d'aborder des problèmes totalement inédits, par la capacité de pénétrer dans les profondeurs de la psychologie humaine, par l'originalité du style.

Les problèmes et la psychologie de l'homme contemporain, le nouvel angle d'incidence sous lequel est considéré l'être humain dans la nouvelle société, la complexité même des données individuelles et la gamme infinie des points de référence qui caractérisent la dimension de l'homme moderne, la révolution qui s'est produite dans sa conscience au milieu d'une société elle-même en révolution, et cela aussi bien dans le monde des villages que dans la société citadine — tous ces aspects et d'autres encore déterminent la projection du monde intérieur de ces prosateurs, donnant du poids à leur talent, aiguisant leur esprit d'observation et faisant d'eux des diagnosticiens subtils et audacieux de l'homme, cet « éternel inconnu ».

Le « secteur des âmes » (pour reprendre un rapprochement de termes qui sert de titre à l'une des pièces dont le succès a été des plus significatifs) est, entre autres, l'élément qui a assuré sa pleine valeur artistique au développement de la dramaturgie. Horia Lovinescu, Al. Mirodan, Paul Everac, Andras Sütö, Teodor Mazilu, Radu Cosaşu, Marin Sorescu, représentent la conquête de tout autant d'aspects nouveaux de la création théâtrale roumaine. Mais le plus actif des auteurs dramatiques est Aurel Baranga — auteur d'une série de comédies placées sous le signe de l'actualité la plus aiguë — et n'oublions pas celles de talents consacrés par des pièces historiques, comme c'est le cas pour Al. Voïtin, auteur de la trilogie *La Lutte des hommes*, ou pour Paul Anghel, dont les pièces troublantes sont inspirées d'un passé lointain. De nombreux autres dramaturges, parmi lesquels Mihaï Davidoglu, Lucia Demetrius ou Dorel Dorian, différents par l'âge et la conception dramatique, ont donné de la consistance et de la mobilité au répertoire théâtral roumain.

Si l'on ajoutait à ces données la riche activité — particulièrement manifeste durant la dernière décennie — déployée dans le secteur de la critique et de l'histoire littéraire, domaine à l'égard duquel les glossateurs se sont toujours montrés parcimonieux, y étant eux-mêmes impliqués, on pourrait apporter une nouvelle contribution à la présentation d'une réalité infiniment plus abondante en noms d'auteurs et en titres d'œuvres que nous ne sommes parvenus à en comprendre dans ces pages. Quelques anthologies de poésie et de prose contemporaines roumaines, parues dans des langues à circulation universelle, de même qu'une série d'œuvres traduites, et qui se trouvent, de ce fait, dans le circuit international, sont convaincantes par elles-mêmes.

Ce qui frappe l'historien littéraire qui possède une certaine expérience, c'est, certes, la prodigieuse efflorescence de jeunes talents qui, témoignant au cours de ces dernières années d'une force de création exceptionnelle, équivaut à une véritable explosion de personnalités dont les données individuelles sont aussi variées qu'inédites.

C'est là, en quelque sorte, le corollaire d'un processus complexe, plus d'une fois soumis à des contradictions et portant l'empreinte d'une époque où, tel un cachet nobiliaire, se trouve profondément gravé, pour reprendre les paroles de Lénine — l'état le plus normal de la société : la révolution.

NTÉGRATION DU PASSÉ

par ALEXANDRU DIMA

Le développement de la littérature et de la culture d'un peuple constitue assurément un processus continu, séculaire ou millénaire. Il n'y a pas de frontière définie entre les différentes époques, en dépit des apparences d'opposition qui surgissent parfois, comme cela se produisit pendant la transition de la période classique au romantisme. Malgré les contradictions le sentiment de la solidarité demeure, qui unit les différentes époques grâce à un élément permanent, celui de la tradition. En fait, l'histoire de la littérature et de la culture se développe d'une manière ininterrompue par l'opposition dialectique de la tradition et de l'innovation, et par leur intégration dans l'unité indestructible de la spiritualité de chaque peuple considéré en particulier.

Cultiver la tradition devient donc une nécessité qui se manifeste à différents degrés et suivant des formules variables, mai constamment, dans l'histoire de toute littérature nationale. En Roumanie, jamais l'intérêt pour l'héritage du passé n'a été aussi puissant qu'aujourd'hui, dans le cadre de la culture socialiste. Et ceci n'est pas une exagération. Les statistiques en témoignent qui mentionnent le nombre des éditions publiées des œuvres des écrivains classiques, ainsi que celui des études critiques. A l'heure actuelle cependant, les tirages accusent non seulement une augmentation quantitative mais une mise en valeur qualitative très sensible.

Il n'est donc pas dépourvu d'intérêt de décrire ici, au moins dans ses grandes lignes, l'action entreprise pour valoriser l'héritage littéraire en Roumanie socialiste. On sait qu'elle se développe sur deux plans: dans le domaine de l'édition de l'œuvre et sur le plan de la critique.

*La plupart des tirages furent des rééditions, mais on a publié aussi des ouvrages d'écrivains du passé qui n'avaient pas réussi à se faire bien connaître ou seulement dans un cercle restreint. Certains manuscrits étaient absolument inédits, d'autres furent retrouvés dans des publications depuis longtemps disparues, et révèlent parfois leurs auteurs sous un aspect entièrement nouveau. Ainsi, en ce qui concerne l'œuvre de Al. Odobescu, sa corespondance nous a apporté bien des surprises. Nombreuses sont aussi les éditions publiées sous différentes formes, critiques, sélectives, de popularisation, celles qui s'adressent à diverses catégories du public, enfants, jeunes, etc. Les éditions critiques s'adressent surtout aux chercheurs, aux spécialistes, évidemment, mais si savantes qu'elles paraissent, une grande partie du public s'y intéresse assidûment. Témoin le succès obtenu par l'excellente édition des œuvres de I. L. Caragiale, publiée par les soins de Ş. Cioculescu, Al. Rosetti, L. Călin. L'édition-type de cette catégorie est celle de l'académicien Perpessicius, consacrée à notre grand poète national Mihai Eminescu. Les derniers tomes restent encore à paraître, mais ceux que nous possédons déjà nous donnent une image plus complète du poète, non seulement des poèmes achevés mais aussi de leur échafaudage, des débris laissés au long de l'activité fébrile déployée pour arriver à la perfection finale de l'*Hypérion. *Nous pourrions citer bien d'autres éditions de ce genre, mais nous n'avons pas l'intention de constituer ici des listes bibliographiques. Cependant, il convient d'accorder une mention spéciale aux éditions sélectives de la collection des « Ecrivains roumains » qui connaissent une très large diffusion. Elles sont composées d'après des critères de valeur idéologique et artistique, c'est-à-dire que le choix est effectué en fonction des qualités esthétiques et aussi de la position progressiste ou non par rapport au moment historique respectif — en d'autres termes, selon les exigences de notre propre conception marxiste-léniniste, concernant la littérature en général et la littérature du passé en particulier. Comme on le sait, du point de vue de cette conception, la valorisation, l'interprétation critique du patrimoine littéraire ne peuvent être réalisées de façon véritablement scientifique que sur la base d'instruments sûrs de sélection, d'appréciation, qui tiennent compte de la multitude des facteurs qui déterminent la création littéraire, du contexte social et historique où elle apparaît, du courant des idées qu'elle représente, de la « philosophie » professée de manière directe ou indirecte. C'est pourquoi, au moins en principe, toute étude, de quelque espèce qu'elle soit, analyse la manière dont l'œuvre en question s'intègre dans les lignes directrices de pensée de la période correspondante, de quelle façon elle a été modelée par les facteurs idéologiques et esthétiques qui se disputent les esprits, les consciences créatrices. Dans cette perspective, on comprend pourquoi les œuvres du passé qui ont attiré en premier lieu l'attention des chercheurs furent celles qui, non seulement possédaient une grande valeur esthétique, mais également apportaient une importante contribution, à l'évolution de la culture roumaine, militaient, sous une forme ou l'autre, en faveur du progrès de notre peuple, et à travers lui, du progrès de l'homme.*

On a déjà couvert une grande partie de la période des classiques roumains, mais il reste évidemment des lacunes qui doivent être vite complétées. La demande est plus pressante en ce qui concerne les écrivains d'entre-les-deux-guerres, particulièrement les prosateurs et les critiques. On a d'ailleurs

DONE STAN:
Illustration pour *Pseudokynegetikos*
(Faux Traité de chasse) de Alexandru Odobescu

élaboré des programmes d'édition qui, à cet égard, ouvrent des perspectives certaines sur l'avenir.

Rappelons également le succès remporté par les collections populaires « La Bibliothèque pour tous » et « Lyceum » qui se caractérisent par une grande variété, car elles présentent aussi bien la littérature nationale que la littérature universelle. On les a comparées avec celle du « Livre de poche », mais il faut ajouter à l'actif des collections roumaines que le nombre des titres parus est beaucoup plus élevé, et qu'elles embrassent une aire beaucoup plus vaste de la littérature roumaine et universelle.

*Les études critiques traitant des œuvres littéraires du passé sont présentées sous différentes formes. Mentionnons tout d'abord les préfaces et introductions qui varient suivant le type de l'édition. Elles constituent souvent de véritables analyses de l'ensemble de l'œuvre de l'auteur. On pourrait évidemment critiquer certaines d'entre elles pour leur caractère superficiel ou leur insuffisance dans telle ou telle direction (documentation, interprétation), mais ce ne sont pas les plus nombreuses. Il y a aussi les études partielles traitant de certains aspects de l'œuvre d'un écrivain. Mais on apprécie surtout les monographies dont on a dû augmenter le nombre et qui couvrent de vastes secteurs de l'histoire littéraire. De vives discussions ont eu lieu à propos de leur système d'information et de leur méthode de construction. Certaines d'entre elles ont associé la bibliographie de l'auteur avec l'œuvre, d'autres les ont séparées, une troisième catégorie est partie de l'idée de la personnalité en tant qu'unité existentielle, etc. Après les monographies ou bien simultanément, on a publié des manuels et des traités d'histoire littéraire. Il faut citer à cet égard le traité d'*Histoire de la littérature roumaine, *dont le vol. I (1964) a été publié sous la direction de l'académicien Al. Rosetti, et le vol. II (1967) sous la direction de l'auteur de cet article, et qui comprend l'évolution de tout le mouvement littéraire et culturel depuis ses débuts jusqu'au courant de la « Junimea » (1863). Elaborés par des équipes nombreuses, ces ouvrages ont rempli certaines lacunes. Il reste encore beaucoup à faire dans ce domaine également, mais les réalisations obtenues jusqu'à présent sont un gage pour l'avenir.*

Comme on le voit, les problèmes soulevés par notre héritage littéraire constituent un objet fondamental de la recherche roumaine contemporaine et illustrent l'esprit essentiel de la culture qui est l'expression de toutes les générations dans la variété, dans leur ascension continue vers des valeurs toujours plus hautes.

DEMOSTENE BOTEZ: POUR QUE L'ÂME NE CRIE PAS

Les grandes transformations ayant suivi l'acte historique du 23 Août 1944, le passage du capitalisme au socialisme ont changé radicalement non seulement les conditions d'existence de tous les habitants de la Roumanie, leur mode de vie, leur activité quotidienne, mais aussi leur mentalité, le tableau des valeurs morales, leurs idéaux, leurs conceptions sur la vie, le monde et la société.

Il est naturel, pour un écrivain, que les changements spirituels constituent sa principale préoccupation et le résultat le plus important. Il ne s'agit pas d'un phénomène survenu brusquement, mais du long processus de formation d'un véritable monde nouveau, ayant une façon nouvelle de penser, un autre univers spirituel, ce qui constitue le sens essentiel de l'existence.

La condition humaine, avec ses inexorables impératifs, pose à tous, mais surtout aux écrivains, qui sont, par vocation, des explorateurs de la vie intérieure — pour eux-mêmes, mais aussi pour l'homme comme tel — la grande question sur le sens de la vie, dont ils attendent une réponse qui les sauve de l'absurde. J'ai cherché, moi aussi, cette réponse dans la mosaïque des philosophies idéalistes sur le même thème ; j'y ai trouvé parfois de belles mais inconsistantes constructions, de séduisantes stylisations spéculatives, énormément de mots, mais derrière tout cela peu de certitudes qui m'ancrent dans la vie, qui m'offrent un idéal pour lequel la vie vaille la peine d'être vécue.

Mes premières œuvres témoignent pleinement de ce dépaysement foncier dans mes vaines recherches, de mon profond désespoir devant une vie incapable de m'offrir une solution à laquelle je puisse m'accrocher et qui prête un sens acceptable à l'existence. J'ai alors cherché refuge dans la nature. Mais en choisissant cette solution, je ne fus plus qu'un élément passif, résigné, presque fataliste. La nature, avec la succession immuable des saisons, avec ses lois rigides, pousse à ce fatalisme ; son indifférence et sa cruauté, pour lesquelles la lutte pour l'existence est l'unique loi vitale, son mépris de toute morale qui adoucisse notre répulsion, ont été pour moi un antidote décevant. Je n'en ai pris que le pittoresque, sans autres prétentions. La nature a, toutefois, été pour moi un soutien, mais je n'ai pas été jusqu'à m'en faire un dieu. La fusion de ma destinée individuelle avec la grande et incessante succession de mort et de résurrection de la nature, je n'ai pu l'accepter, parce que, pour l'homme, il n'y a pas de résurrection possible.

La conception marxiste, concernant l'homme, la vie et la société, m'a donné, quant à l'existence, une réponse fondée sur une autre base que celle où je l'avais cherchée jusqu'alors. Elle a éclairé pour moi, grâce au projecteur de la science, *un idéal* pour lequel il vaut la peine de vivre, idéal dont on arrive à se faire une raison d'être, sans qu'il en soit exigée une autre pour vivre sans angoisses.

Dès l'âge où je fus conscient de la réalité sociale et de sa révoltante injustice, égale à un crime de masse, et jusqu'en 1944, j'ai lutté, selon mes moyens et comme j'ai cru bon de le faire, contre l'ancien régime, mais sans voir la possibilité de remporter la victoire, la clé capable d'ouvrir la porte de la liberté pour tous me faisant défaut. Je n'entrevoyais pas le triomphe du combat singulier que je menais, sans me joindre à une force collective. Je luttais pour quelque chose de beau, ce qui donnait un sens acceptable à mon existence ; cependant, je manquais d'une vision pratique de l'avenir, susceptible de me laisser entrevoir le grand idéal donnant une entière justification à mon attitude, me mettant à l'abri des questions et des réponses nébuleuses.

L'idéal, la façon d'y parvenir et les moyens nécessaires pour cela, m'ont été révélés par la philosophie marxiste. Mon combat, intégré dans un système organisé collectivement, a pris un autre accent et un autre essor dès que l'idéal à atteindre s'est éclairé, dès que toute la beauté de son humanisme m'est apparue clairement. Dès lors, la lutte passa de l'invective et de la polémique, susceptibles de s'exprimer plus efficacement dans des articles de presse, à l'action, où l'âme et l'enthousiasme exigèrent une expression ailée, qui réchauffe le cœur : la poésie.

Cependant, même avant cela, à mesure que les tares de l'ancien régime s'aggravaient, le social avait commencé à pénétrer dans mes vers, directement, dès 1930. Mes convictions à l'égard de la réalité avaient pris la forme d'un engagement de caractère général. Mais c'est la connaissance du matérialisme marxiste qui para mon idéal d'une aura ; puis ce furent les réalisations concrètes du nouveau régime social qui se mirent à tracer une réalité, que ma conscience approuvait complètement.

Non seulement la société actuelle met sur pied un monde tel que ma conscience l'a rêvé, mais, me consacrant corps et âme à la réalisation d'un monde nouveau — qui soit conforme à mes sentiments d'humanité et de justice — j'en suis arrivé à me forger une raison d'être et à entendre la réponse à

ma question : pourquoi est-ce que je vis? Le travail, que le socialisme a élevé au plus haut rang moral, a comblé ma vie de satisfaction et de calme intérieur. J'éprouve, en travaillant, une intense joie de vivre. J'ai été sauvé de mon sombre désespoir.

Ensuite est née en moi la conscience d'une permanente présence collective, celle du peuple auquel j'appartiens. De la sorte, l'idée de n'être qu'un simple maillon dans une succession temporelle naturelle ne fait plus crier mon âme.

GEO DUMITRESCU: LE POÈTE ET LE RIRE

Ah, ces biographies ! Ces brèves biographies et autobiographies ! . . . Je ne pense pas que ce soit le moment le plus propice à une telle évocation. Je ne me sens pas encore assez tenté de regarder en arrière (fût-ce « avec colère »), étant encore d'avis que ce que l'on voit, ou ce que l'on suppose avoir devant soi, est plus intéressant (Honni soit qui mal y pense !). D'ailleurs, je n'en suis pas encore à l'âge des « mémoires » — je doute d'y arriver jamais — car il faut apprendre à vieillir ; c'est tout une technique, tout un art, ou peut-être une vocation qui ne m'attire guère, en dépit des menaces objectives du temps. Nous restons jeunes, cependant, en risquant de demeurer par là même déraisonnables, mais cette sagesse pratique, profitable, d'accommodement philistin est par trop coûteuse. Il y en a qui ne peuvent, ne savent et ne veulent pas payer ce prix. Dans la perspective ordinaire des choses, ceux-ci sont des fous ou des poètes, ou les deux, en tout cas des êtres incommodes, difficilement supportables, mais — Dieu merci ! — faciles à apaiser d'une façon ou d'une autre. Je pense avec horreur au moment, inévitable, semble-t-il, dans la logique des âges, où je ne pourrai plus comprendre ou accepter du point de vue affectif jusqu'à m'en sentir solidaire, les manifestations, la création, les tendances de mes jeunes confrères, leur irrésistible et turbulent esprit d'avant-garde, iconoclaste, justicier, mais par là même, fécond, nécessaire, et que le sain organisme de la société produit sans cesse, tout naturellement, pour se protéger de la moisissure et de la sclérose, pour régénérer et revivifier ses cellules, sa circulation vitale, pour rejeter la flore parasitaire.

Pour le moment, voici quelques données personnelles : Mes premiers vers publiés dans une revue assez répandue, « Cadran », ont paru quand j'étais étudiant de première année (1939—1940), dans l'un des derniers numéros de ce périodique, avant son interdiction par la censure de l'époque. En 1941, j'ai assuré, avec quelques-uns de mes condisciples, la publication de la revue « Albatros », interdite à son tour par la censure après son 7e numéro. En octobre de la même année, parut (avec un tirage de 300 exemplaires) ma plaquette *Arithmétique*, signée du pseudonyme « Felix Anadam », œuvre juvénile de tâtonnements lyriques. C'est également à la même époque que nous avons tenté de faire paraître un recueil de poésies « Fil de fer barbelé » (comprenant des vers de Felix Anadam, Ben Corlaciu, Sergiu Filerot, Marin Preda, Iulian Petrescu et autres). Le manuscrit nous a été rendu avec la mention « Censuré — défense d'imprimer ». Le 1er novembre 1942, nous publions le premier numéro, IIe série, de la revue « Gîndul nostru » (Notre pensée) ; tout de suite, la censure lance un communiqué interdisant ce périodique. Les Editions Prométhée avaient annoncé pour l'automne 1942, ou l'hiver de 1943, la parution du volume *Pellagre;* défendu, lui aussi, par la censure, il n'allait paraître qu'après la Libération, sous le titre de *La liberté de tirer*.

Nous — génération sur laquelle l'histoire a concentré, des heures durant, le répertoire de cauchemar de plusieurs siècles — nous avons vu, en effet, trop de cadavres, et il nous est arrivé plus d'une fois, en nous rendant à la Faculté, de patauger dans les mares de sang de la ville, de franchir le seuil de portes endeuillées pour pénétrer dans des amphithéâtres presque vides où nous trouvions au lieu du professeur Nicolae Iorga (dont le corps criblé de balles et mutilé — début d'une longue et monstrueuse série d'assassinats physiques et moraux des intellectuels roumains — est encore présent à nous yeux), des énergumènes nous offrant des pistolets, des bandoulières et des drapeaux étrangers. Nous avons connu de trop près le monstre velu des cavernes, nous nous sommes heurtés tant de fois à la brute caparaçonnée, coiffée d'un casque, à la poitrine et au cerveau blindés, sanguinaire, enragée ; nous avons éprouvé jusqu'au tréfonds de notre être la terreur sous ses multiples aspects, le fantôme obtus et bestial de la tyrannie, démagogique et patriotarde — et notre haine et notre dégoût sont restés inépuisables à l'égard de telles incarnations et apparitions ; nos sens sont restés irréversiblement vibrants, sur le qui-vive, en alerte, face aux signes et aux échos atteignant la surface, immense et éternellement saignante, de ces souvenirs. C'est peut-être pourquoi les gens de cette génération n'ont plus rien à apprendre, ne peuvent plus rien apprendre à ce sujet et ne savent guère exprimer par des acclamations et des hourras leurs sentiments patriotiques. Nous avons vu les massacres causés par les bombardements, les convois d'estropiés et de cercueils, les interminables colonnes de réfugiés, les carnages dans les rues et sur le front ; par-dessus le corps et l'âme du pays, par-dessus nos mains et nos cerveaux sont passées d'énormes files de chars, dont nous entendons encore aujourd'hui l'horrible grincement et, durant les black-out aveugles, tout remplis de papier noir et de grands mots, changés en taupes, il nous a été donné d'entendre avec horreur, de très près, le gémissement d'agonie du pays, de l'humanité. Ces terribles expériences, ces souvenirs,

cette sensibilité anormalement à vif, nous obligent à tenir constamment les yeux ouverts, trop largement ouverts, sur la couche vivante, immédiate, saignante, de l'écoulement de l'Histoire. Il existe, certes, des exceptions : je vois, parfois, avec surprise des hommes de notre génération tenir leur tête profondément enfoncée dans le sable — certains ont ainsi perdu tout leur plumage de derrière ; j'en vois d'autres qui ont le côté opposé plongé dans des coussins et des fauteuils moelleux, avec de légères obsessions et des sourires bien ajustés, se balançant nonchalamment dans l'immobilisme (le mot dérive, comme on le sait, de l'adjectif immobile = raide, fixe, mais aussi du substantif immeuble = bâtiment, maison, villa). Inutile d'insister sur l'importance particulière de cette époque, de ce tournant dans l'histoire et les destinées du pays et sur la nécessité impérieuse de faire connaître cette époque dans tous ses détails aux nouvelles générations, qui s'estiment « spontanées», ignorant les traces laissées par le passé immédiat, traces plus ou moins anciennes, plus ou moins profondes qu'elles portent sans le savoir.

Il me semble donc essentiel, surtout dans les conditions spécifiques rappelées, d'insister en premier lieu sur le rétablissement profond, intime, des circuits naturels avec nos devanciers, sur la récupération — comme nous le disions — de nos parents et de nos aïeux (ceci n'étant pas pour les plus jeunes d'entre nous, en somme, un problème de récupération, mais simplement celui d'une découverte !). C'est par là d'ailleurs que passe aussi, il me semble, la vérité la plus naturelle, la plus féconde et la plus directe conduisant vers l'Europe et au-delà d'elle, aller et retour. Les plus récentes créations de notre poésie prouvent que les meilleurs de nos jeunes talents comprennent et suivent cette orientation. Certains signes cependant n'indiquent pas cette chose, et d'autres démontrent que ce processus essentiel fait l'objet d'une évaluation superficielle, de conjoncture. Car la récupération de nos parents et de nos aïeux ne peut être réduite à quelques persistants et stéréotypes hymnes retentissants dédiés à Décébal. Ce déroulement de cris se produit, d'ailleurs, au hasard et le message poétique en est le plus souvent absent, dérobé à la vue d'un air profond par des ténèbres artificielles ; le résultat en est une hybride et stérile frénésie daco-beatnik. Or la beauté et la majesté de la signification de « Décébal » réside peut-être justement dans le fait qu'elle ne peut être pensée autrement que conjointement avec la signification de « Trajan ». La culture roumaine est née précisément de cette racine bifurquée et elle a donné ses fruits les plus éclatants notamment dans les moments de solidarité maxima avec cette fondamentale, paradoxale impuissance créatrice qui nous empêche toujours d'entonner dans le parler de Décébal des hymnes à Trajan, mais nous permet constamment (peut-être nous y oblige) d'élever des chants de gloire à l'aïeul écrasé à Sarmizegethusa justement dans le noble langage, beau et clair, du providentiel « envahisseur ». Ce n'est pourtant pas le « dacisme » thématique en soi qui attire l'attention de façon particulière, mais le fait qu'il représente, à plusieurs égards, une chanson « à mi-voix ». D'où notre préoccupation de réintégrer dans nos voix lyriques, en tant qu'élément d'équilibre et de parachèvement, bouclier sûr contre un artificiel appétit ténébreux, contre la poésie hermétique, l'autre moitié de bouche, latine, de notre patrimoine national, avec ses implications dans la zone de la pensée claire, lumineuse, de la force (et du besoin) d'organisation rigoureuse, lucide, de l'idée, dans des articulations strictes, où l'on trouve, non seulement de la précision et de la plénitude, mais aussi une beauté élevée. (Ceci, bien entendu, ne vise pas directement ce qui demeure et doit demeurer toujours une libre zone des styles et des modalités créatrices, mais ce qui se trouve « en amont » de celle-ci, derrière le front du poète, la force de la pensée, l'aptitude créatrice à comprendre et à interpréter le monde, le temps, la problématique où nous vivons.)

En ce qui concerne ma propre poésie, depuis les vers de cette époque de terreur fasciste, on lui prête une facture essentiellement non conformiste, « dynamitante », fondée nécessairement sur « des procédés essentiellement grotesques ». Du point de vue théorique, je ne crois pas qu'il y ait quelque rapport de nécessité entre le non-conformisme et le grotesque. Que ferions-nous alors de la satire d'Eminescu, par exemple, qui dynamite sans faire appel à des procédés de préférence ou essentiellement grotesques ? Cependant, il y a dans mon cas un rapport direct entre non-conformisme, éléments grotesques et, sans nul doute, leurs effets déroutants sur le lyrisme. Mais dans ce cas seulement. Il s'agit, je crois, de la congruence et de l'organicisme d'une vision et d'une expression, qui ne peuvent gêner fatalement, *a priori*, aucun de ses éléments composants. Nous ne pouvons plus croire au préjugé des couleurs implacablement incompatibles, se refusant réciproquement, définitivement — la nouvelle plastique nous désavouerait brutalement. Et nous pouvons, je crois, rejeter une bonne partie de la nomenclature et des rigides arguties scolastiques, en obtenant en échange le sentiment et l'acception de la poésie totale, dirais-je, force irrésistible qui, passant par n'importe quels milieux et toutes espèces de matières, peut les allumer et les porter à incandescence. Et, bien entendu, ce n'est de la faute d'aucun de ces milieux et matières en soi s'ils demeurent, l'un ou l'autre, sans éclat, obscurs et froids au passage d'un faible courant . . . On m'a demandé une fois si ce nouveau conformisme systématique n'est pas devenu, chez moi, une manière, un genre de conformisme artistique. Mais le « conformisme du non-conformisme » n'est encore qu'un calembour sans applications significatives profondes, et jailli — semble-t-il — d'une confusion entre le non-conformisme et l'esprit de fronde, entre lesquels il n'y a, au fond, que des ressemblances, mais pas d'identité Le non-conformiste est un homme assoiffé de perfection, de progrès. Il mesure toute chose avec des poids majeurs sinon absolus, idéaux, auprès desquels, naturellement, tout paraît plus petit, susceptible d'accroissement, d'enrichissement, d'amélioration, Il n'arrête pas de bousculer les choses, de bonne foi, sans relâche, chicaneur, au prix de son propre mécontentement, de son incommodité, de son infortune, tendant vers une instance et une incarnation plus hautes, qu'il voit, lui, clairement, avec toute son ardeur et son espoir. Il y a des époques et des circonstances où ces instances et ces incarnations supérieures sont vues et convoitées par toute une collectivité et alors les visions et la voix du non-conformiste acquièrent des forces sismiques et un

retentissement prophétique. Mais il y a aussi des cas plus simples, ne tenant qu'au tempérament, et alors je pourrais demander moi aussi, par exemple: « combien de temps aurez-vous encore, camarade Ikim, ces yeux invariablement bleus? Ne craignez-vous pas, par hasard, un conformisme du bleu ou peut-être même un conformisme de manière? » . . . (Il n'existe pas de loi qui défende les yeux bleus, ni le non-conformisme, ce dernier étant, d'ailleurs, un composant essentiel dans la dynamique d'une société en pleine transformation révolutionnaire, en plein progrès, telle que la nôtre.) Cependant, on peut sonder encore plus loin, et par extension, cette zone du non-conformisme. Il y a un non-conformisme lucide ou seulement de tempérament à l'égard de la condition humaine, à l'égard de la mécanique aveugle, implacable, absurde de l'être, à l'égard du hasard, de l'accidentel, de la contrainte. Dans ces cas, — pour refuser cette trouble oppression furibonde, incontrôlable, inapprivoisée (encore !) — nous avons souvent recours aux instruments de la raison et nous opposons avec acharnement nos forces lucides : besoin d'ordre, de cohérence, d'harmonie, d'équité, de domination (ou tout au moins d'entendement aux forces aveugles. Mais nous sommes des réfractaires et nous nous rebellons aussi toujours contre la routine, contre les choses quotidiennes, contre la croûte de conventionnel, d'automatisme, que nous n'arrêtons pas de briser ou que nous voulons briser pour sortir de cette contrainte abrutissante, meurtrière de la vie, pour recevoir directement les messages purs, inaltérés, non truqués des choses, directement dans le centre vital — libre, propre — de la sensibilité (réception faute de laquelle, entre autres, la poésie est impossible). Voici comment nous nous éloignons, de manière grotesque, du tragique . . .

Il m'a semblé, à un certain moment (mais je ne suis plus certain qu'il en soit ainsi) que l'une de mes disponibilités les plus personnelles et les moins sensibles à la zone des déterminations extérieures était le rire. Le rire est une manifestation libre, spontanée, en tout cas de délivrance, une instance de la justice tombant sous le sens, de l'incorruptible esprit de justice. Nous rions de mille manières, en souriant ironiquement, avec une gaieté pure ou une cinglante véhémence, notamment des incarnations toujours maléfiques, de la bêtise, la bêtise pure, obtuse, la bêtise vantarde, la bêtise sphérique, luisante, confortablement cantonnée en elle-même, la bêtise grave, solennelle, la bêtise rusée, sans scrupules, abjecte, la bêtise bruyante, agressive, combative, etc. Le sot est cruel, impitoyable, incontrôlable tel un élément de la nature — seul le rire peut l'intimider, le décourager, le punir et, ainsi, d'une certaine façon, le contrôler, le tempérer. Mais, au fond, en est-il vraiment ainsi? Le rire ne serait-il pas plutôt en réalité une pauvre soupape physiologique ; ne ririons-nous pas, finalement, de nous-mêmes — parfois dans la sphère consciente du classique « se hâter de rire pour ne pas en pleurer »?, d'autres fois, le plus souvent, en recueillant en retour le reflet amer de nos émissions, renvoyées, telles des ondes, par la surface lisse, brillante, réfractaire, des phénomènes atteints et concentrant ainsi, lourd, énorme, accablant, notre éclat de rire sur nous-mêmes?

NICOLAE JIANU: LA LOI

Il est des opinions critiques qui assurent que la biographie d'un écrivain ne peut expliquer son œuvre ou, en tout cas, ne l'éclaire que partiellement. Je partage ce point de vue, de même que je suis convaincu que les confessions d'un artiste, quelque sincères qu'elles puissent être, ne sauraient mettre à nu le mécanisme intime de son travail. Sans être totalement mystérieux, le mécanisme engage des impulsions et des énergies difficiles à mesurer et à définir. Ici, la psychanalyse peut opérer avec plus de chances de percer plus avant. On a observé que dans leurs confessions les artistes évitaient, par modestie ou par prudence, le trajet de la perception élémentaire à l'image esthétique. Il semble qu'ils préfèrent parler de la manière dont ils se sont développés, des circonstances qui ont facilité ou freiné leur évolution, des influences de pensée ou de technique, en général des stimuli extérieurs qui ont opéré sur leur connaissance. Cette modalité a l'avantage d'attirer le lecteur, lui-même témoin ou participant aux événements et aux phénomènes évoqués et, partant, intéressé à voir mettre à sa disposition un instrument sensible de vérification de sa propre existence. C'est pourquoi, sans doute, les journaux des artistes, des écrivains, sont parfois plus recherchés même que leurs œuvres de fiction. M'en tenant à l'une de mes convictions les plus tenaces, je serais enclin à en déduire que le public, le consommateur d'art, regarde l'artiste comme un individu doué du pouvoir de sublimer la réalité, d'offrir des points d'appui ou tout au moins des suggestions d'orientation dans un univers peuplé d'incertitudes. Je n'ai pas en vue l'art-divertissement, du reste honorable et nécessaire, mais celui qui naît d'un concept, d'un trop-plein spirituel. Dans cette voie d'immenses énergies sont dépensées, chaque génération enregistre un grand nombre d'artistes qui brûlent sur le bûcher de leur propre inquiétude, mais il en est peu qui réussissent à subsister dans l'espace vivant de la culture. Le jeu est terrible, mais le miracle demeure et je pense que le cri ultime de l'homme, et aussi le plus tragique, sera un chant. Voyez le destin d'Adrian Leverkühn et vous aurez l'image de toujours de l'artiste. Qu'on n'entende pas par là que le front d'un producteur d'art se veut toujours auréolé, l'idée de déification relève de la conjoncture et d'un appétit exacerbé. S'il nous fallait choisir des valeurs exceptionnelles dans la décennie que nous traversons, j'érigerais, quant à moi, des monuments à ceux qui conquièrent le cosmos et s'approchent du mystère de la Genèse.

Quoi qu'il en soit, le siècle prochain sera celui d'un vaste assaut cosmique, qui bouleversera le concept même d'humanité ; l'artiste sera alors dépassé dans ses visions et cherchera fébrilement un monde où il ait quelque chose à dire. Certaines intuitions, prises de panique ou lâches, flairant le danger, produisent assez souvent un art déshumanisé ou antihumanisé, propageant l'idée de l'animalité congénitale, réduisant tout à une tragédie d'alcôve. Il se pourrait que nous assistions quelque jour à la chute de ces masques, applaudissant pour la dernière fois le rictus cynique des artisans d'angoisses. C'est là mon modeste espoir. Mais nous serons alors arrivés dans Mars ou Vénus, nous serons de toute façon plus près de Dieu, si tant est que Dieu est réellement fait à notre image.

Pour ce qui est de la littérature, je ne crois pas que quelqu'un puisse nous dire ce qui adviendra, mais tout jugement dans cet ordre d'idées doit partir des dimensions spirituelles de son temps. L'écrivain ne saurait éluder à l'infini cet esprit qui se manifeste, me semble-t-il, avec une grande soif de vérité. Les contestations de nuances multiples, même lorsqu'elles portent une traîne anarchique, n'exigent pas toujours, ou n'exigent pas finalement un renversement violent, mais une infusion de vérité dans un ordre pétrifié en sa propre mythologie. On n'y peut rien contre, le classicisme est un phénomène épuisé dans sa substance, il est d'ores et déjà devenu objet d'étude, espace sacro-saint de recueillement, mais personne, aucun artiste ne sera cru si son grand souci, son obsession « esthétique » est simplement de briser les effigies qui ornent l'histoire. A une époque où j'étais imbibé de Sadoveanu, de Caragiale, de Slavici, des grands chroniqueurs ou des philosophes des lumières transylvains, entièrement subjugué par la littérature classique roumaine, pour ne parler que de celle-ci, les romans de Camil Petrescu sont tombés entre mes jeunes mains. Peu auparavant, j'avais découvert par Proust la colossale énergie psychique du petit univers humain. Un grand Russe, Dostoïevski, m'avait déconcerté, le Français, avec sa rigueur cartésienne, sa lucidité latine, me révélait l'aube d'une nouvelle ère littéraire. J'étais donc préparé à voir en Camil Petrescu l'écrivain roumain, sinon même le premier écrivain roumain, à ne pas craindre de placer le monde dans un rapport direct avec sa conscience, de renoncer avec ostentation à tous les alibis de l'art littéraire pratiqués jusqu'à lui. La campagne déchaînée à l'époque contre lui, par une presse conservatrice, ne m'a pas surpris, car la lucidité devenue catégorie esthétique peut conduire à des effets imprévisibles dans le domaine de la culture, et pas seulement de la culture. Le refus programmatique de l'esthétisme de la part du romancier a opéré une véritable œuvre d'assainissement, en un temps où l'épigonisme idyllique et métaphorique inondait le marché littéraire roumain. Pour les jeunes qui se préparaient alors à entrer dans l'arène littéraire, le phénomène se révéla décisif, bien qu'avec des effets tardifs et contradictoires. L'aventure du mot apparaissait toujours moins séduisante et je me souviens de la terreur avec laquelle je me suis posé le problème de m'évader de la tutelle sadovénienne, écrasante par son étendue, décourageante par l'implacable pressurage des beautés lexicales. De Rebreanu, on pouvait apprendre les lois de l'édifice romanesque, mais son monde me semblait pierreux, engagé dans des rites antiques, aux formes ancestrales de résistance à la douleur et son roman *la Forêt des pendus*, un étrange déplacement de l'ambiguïté dostoïevskienne. Certes, l'option n'était pas d'ordre professionnel. Le dilemme partait de la conscience que de tous les artistes, l'écrivain est celui qui s'expose dans le monde avec l'outil le plus fragile — le mot. Tâter l'univers avec pareil instrument imprécis, tel est le drame du littérateur.

En Roumanie, Camil Petrescu compte parmi les heureux qui ont condamné le mot à la subordination, le critère esthétique devenant la fidélité aux visions, aux idées. A procéder ainsi, il nous reste au moins la chance de passer sans crainte à travers les âges. C'est dans la lignée de Proust, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Thomas Mann, Camus, Moravia, que je vois quant à moi la voie de la littérature roumaine, pour peu que nous acceptions le synchronisme lovinescien comme une étape acquise. Bien entendu, le processus est beaucoup plus complexe, mais dans une démonstration le schéma est inévitable. On pourrait parler aussi du « comportementisme » nord-américain, aux effets incontestables sur les lettres européennes et aussi roumaines, du néo-romantisme de Hemingway ou du néo-classicisme d'un Gorki, d'un Fédine, d'un Léonov. Un trait commun se peut dégager chez tous : ils cherchent dans leur propre âme la substance de l'œuvre, en fonction de laquelle ils trouveront aussi la forme appropriée. C'est là, je crois, la proposition la plus convenable pour l'écrivain moderne qui pratique une philosophie ouverte, un humanisme intégral.

Et pourtant, des expériences plus ou moins récentes attestent l'existence d'un risque : celui du subjectivisme exacerbé. A une certaine période de notre révolution socialiste, différents écrivains ont vu leurs œuvres dévastées par ce subjectivisme, d'essence propre ou empruntée qui, en fin de compte, peut être qualifié de conscience esthétique viciée. Ainsi, un roman auquel je tenais a été gâché par un visionarisme frisant le romantisme utopique et j'ai réalisé plus tard que justement l'élan révolutionnaire échappé au contrôle de la logique, de la confrontation avec les dimensions réelles de l'existence, devenait un vice et rendait mes idées difficilement communicables. On pourrait gloser à l'infini sur de tels accidents, et la critique roumaine n'a pas encore attaqué à fond et avec toute la responsabilité requise l'analyse de l'époque en question et ses avatars.

Il faut d'ailleurs dire que, dans l'ample trajectoire d'une littérature, quelques années d'incertitudes n'ont aucune importance. Et pourtant, ces années-là ont vu naître quelques œuvres fondamentales, sans lesquelles on ne saurait comprendre le phénomène de régénération de la culture roumaine. Si l'on a oublié parfois la grande leçon de Camil Petrescu, le retour à son credo esthétique est d'après moi spectaculaire et l'avenir riche de surprises. Nous nous mouvons dans une nébuleuse, aux noyaux brûlants et pressés, mais remorquant aussi une longue traîne d'« expérimentalisme » qui certainement se perdra dans le néant. C'est là la *loi*.

Je voudrais que ma musique soit une fenêtre ouverte sur la réalité, une réalité incendiaire . . . Ce qui suppose, certes, un public (où j'inclus les professionnels) et un processus d'osmose entre le compositeur et son public, une liaison qui se révèle beaucoup plus profonde qu'il semble à première vue. L'idéal serait d'élargir ce dialogue à l'échelle de l'humanité tout entière.

Nous vivons aujourd'hui une étape importante de l'école roumaine de composition. Vigueur, diversité, niveau artistique de la création n'ont été jadis l'apanage que de quelques personnalités exceptionnelles. La phase adulte a toutes les chances de marquer également les destins universels de la musique.

Le terme de « structure», si vulgarisé de nos jours, semble ne pas avoir trouvé son sens précis en musique. Pour moi, la notion de structure musicale signifie un *ensemble de rapports* (un «rapport entre des rapports»), entre les paramètres de la musique (hauteur, durée, intensité, timbre, densité, etc.) *qui reste constant* (ou relativement constant) *dans toute sa durée*. Quand un changement a lieu, cela dénote soit une structure différente, soit une variante de la structure précédente. Aujourd'hui l'ensemble des rapports qui caractérisent la structure musicale ne peut plus être emprunté à un modèle traditionnel; il doit être imaginé, en grande partie ou entièrement, par le compositeur. Et ce, parce que le vocabulaire, la morphologie, la syntaxe de la musique moderne diffèrent totalement de ceux de la musique traditionnelle. Une structure réussie est celle qui équilibre organiquement les facteurs qui la composent. Une fois cete condition remplie, les prémisses sont créées pour que la musique puisse avoir une signification accessible. Les meilleures pages contemporaines, depuis Alban Berg jusqu'à Sylvano Bussotti, sans parler du grand art classique, présentent cet *équilibre*. C'est donc une loi, que je crois universelle dans la composition d'une structure viable, que d'imprimer une certaine variabilité à certains des paramètres de la musique, tout en gardant aux autres leur caractère constant. La variabilité extrême de tous les paramètres crée le chaos, et leur constance absolue — la platitude. Chez Bach, par exemple, on constate dans les structures *constantes* sur le plan tonal, une *variabilité* sur le plan mélodique, polyphoniquement rythmé, etc. et vice-versa. Il s'agit, ici, d'une condition essentielle de l'intelligibilité et de l'accessibilité.

A certaines époques historiques, le créateur de musique a eu à sa disposition un vocabulaire préconstitué, et aussi un schéma général de la forme. Par exemple, dans le modèle — essentiellement abstrait — de *l'allégro* de sonate, il situait (avec des modifications, des adaptations et de nouvelles interprétations) la matière musicale concrète de la sonate, donnant à l'opus sa note particulière, personnelle, unique. Il pouvait en résulter, en plus, un enrichissement du vocabulaire, et, parallèlement, une réinterprétation de la forme. Après un siècle de grands changements, la musique en est venue à nouveau à préciser son vocabulaire. Depuis environ vingt ans, nous disposons, théoriquement, de toute source sonore comprise entre le son sinusoïdal et le bruit. Mais il nous reste à découvrir les *lois d'articulation* qui correspondent à la nouvelle matière, aussi naturellement que dans le cas des chefs-d'œuvre classiques. Pratiquement, depuis environ dix ans, il n'est rien apparu de nouveau dans le domaine du son. Si le vocabulaire de la musique nouvelle est, en grande partie, constitué, le schéma général «aprioriste» fait entièrement défaut. C'est pourquoi le compositeur, chaque fois qu'il entame un nouvel ouvrage, est obligé d'imaginer lui-même le modèle pour les articulations syntactiques, ou bien de l'emprunter à diverses disciplines (mathématiques, architecture, poésie, etc.).

Il me semble que la forme, en musique, est le rapport entre les différentes structures, rapport qui unifie organiquement leur diversité possible. On pourrait trouver d'autres définitions dignes de considération, mais il me semble que celle-ci est d'une importance essentielle.

L'invention « aprioriste» des articulations syntactiques ne doit (cependant) pas aboutir à un contrôle paralysant. Au contraire, je crois qu'on doit faire place à l'indétermination de composition, le contrôle et l'indétermination pouvant se retrouver dans un rapport beaucoup plus général. Si rigoureux soit-il, le contrôle doit donc permettre l'irruption de l'imprévu. En ce qui me concerne, j'ai deux méthodes pour atteindre ce but. La première est l'introduction dans un ensemble de rapports cohérents, de rapports nouveaux, non intentionnels ou imprévus, découverts fortuitement pendant le travail, et cela dans une totale liberté à l'égard des règles préétablies. L'autre consiste à élaborer les phénomènes sonores en l'absence de toute règle préalable, à déchiffrer les rapports fortuits apparus entre ces phénomènes et à continuer ensuite le travail, *de façon cohérente*, sur la base des rapports révélés. Certes, ces deux méthodes décrites schématiquement peuvent être combinées dans la même composition, ce qui rend le travail d'autant plus complexe, et pour moi, plus captivant. Je me propose d'équilibrer ainsi deux de mes vieilles tendances: l'intellectualisme et son refus, refus qui ne signifie pas expressément absence d'intellectualisme, mais recherche au-delà de ses limites. Elles divergent dans certaines manifestations représentatives de la musique actuelle, que l'on appelle *aléatorisme* et *cybernétique musicale*. Ces termes ne sont pas les plus indiqués, mais ils expriment, chez des auteurs compétents, deux tendances profondes

de l'esprit. Cependant, je n'ai pas l'intention d'obtenir un contrôle mathématique du hasard, quoi qu'il semble d'après certaines des mes compositions récentes *(Hétéromorphie, Formants, Aphorismes)*. Parce que réduire à des combinaisons de probabilités des éléments d'abord répertoriés, si savamment qu'ils soient conduits, c'est renoncer à la véritable conception de «l'Aléa» et, par suite, épuiser le mystère. Par ailleurs, l'aléatorisme m'intéresse par l'autre aspect de son acception, celui des spectacles où un interprète intelligent et cultivé sait improviser un texte seulement *suggéré* par le compositeur. Personnellement, je préfère rester le seul responsable de mes œuvres et non leur . . . coauteur. Ainsi l'autonomie que je laisse à l'interprète est bornée par des limites bien définies, à savoir: articulation du matériau sonore macro-microstructural en diverses variantes, soumises à l'option libre de l'exécutant. Pour moi, le calcul mathématique joue le rôle d'instrument de l'imagination. Selon les besoins, j'ai recours à l'analyse combinatoire, à l'algèbre linéaire, à la géométrie analythique, à la théorie des hauteurs, à la théorie des graphes, etc. Je tiens à remarquer qu'au moins jusqu'à présent, l'utilisation en musique de la logique mathématique, du calcul des probabilités, etc. n'est que la reprise de certains *aspects élémentaires* de ces disciplines — voir les ouvrages de Xenakis, Barbard, Hiller, qui usent souvent d'annonces présentées dans la *Mathématique moderne* de Papy, écrite, comme on sait, à l'intention des élèves de 12 ans. Certes, je ne voudrais pas minimiser l'importance que présente l'application des mathématiques en musique. A mon avis, l'analyse combinatoire a été de tout temps — consciemment ou non — l'instrument de travail par excellence du compositeur. Les nouvelles perspectives qui interviennent aujourd'hui sont, en dernière instance, des expériences sur les possibilités offertes par l'analyse combinatoire, dans un angle de vue différent.

Peut-on reprendre, dans la musique nouvelle, des éléments appartenant à la musique traditionnelle? Aujourd'hui tout me semble possible. A la condition que cela aboutisse à élargir les perspectives, et non pas à les restreindre par la remise en honneur de prises de positions historiquement dépassées.

ZAHARIA STANCU: AU CENTRE DE LA CITÉ

Une journaliste qui procédait à une enquête me demandait il y a quelques jours: « Camarade Stancu, vous qui travaillez depuis tant d'années dans le domaine de la littérature, dites-nous, je vous prie, en quoi consiste le talent littéraire?» J'ai répondu en disant que cette question m'avait été posée déjà un nombre de fois incalculable, tout au long de ma vie, et qu'elle avait été posée aussi à d'autres écrivains. En ce qui me concerne, je n'ai jamais su en quoi consistait le talent, ou bien j'ai feint de ne pas le savoir. Mais j'ai appris dès ma jeunesse en quoi consiste le travail littéraire, ce que signifie le dur travail du manuscrit. A la Bibliothèque de l'Académie Roumaine se trouvent douze mille pages écrites par Eminescu. Chacun connaît le nombre de ces pages qui fut publié par Eminescu jusqu'à la fin de sa triste existence. La plupart d'entre elles furent léguées à la postérité. J'ai vu aussi, au cours d'un voyage que je fis en Union Soviétique, à la Bibliothèque Lénine de Moscou, les manuscrits de Gogol et ceux de Dostoïevski, deux grands écrivains sur le plan universel. En France, j'ai vu les manuscrits de Gustave Flaubert. Aussi bien chez Eminescu que chez Caragiale — dont je ne peux passer le nom sous silence à propos de cette question — aussi bien chez Gogol que chez Dostoïevski, les manuscrits dénotent un travail presque surhumain: chaque page fut écrite, recopiée, écrite à nouveau et retranscrite, chaque mot souligné, effacé, substitué à un autre qui fut remplacé à son tour. Les écrivains en question ont travaillé non pas des heures, mais des jours et des nuits entières, et parfois des semaines sur une seule page ou sur quelques pages au meilleur des cas. Aussi talentueux qu'il soit (à mon avis) un écrivain — et c'est aussi la conviction que j'ai acquise au bout de près de cinquante ans de fréquentation du milieu des écrivains — ne peut réaliser un chef-d'œuvre qu'au prix d'un travail persévérant, d'un effort prolongé. Les meilleurs ouvrages, sur le plan national comme sur le plan mondial, sont dus à des écrivains doués, sans aucun doute, mais qui ont travaillé avec une infinie patience à leur manuscrit.

J'ai voulu soulever cette question parce que — pourquoi le cacher? — il existe parmi certains d'entre nous, une tendance à écrire en hâte, à mettre le livre sous presse en hâte, à écrire des choses auxquelles on n'a pas assez réfléchi et à publier des pages qui ne sont pas finies du point de vue artistique. Je crois que nous devons consacrer à nos ouvrages littéraires, à notre travail littéraire, le plus de temps possible. Mais nous sommes des hommes de ce siècle, agité comme nul autre, d'un siècle qui a transformé, dans une grande partie du monde, la vie des hommes, de fond en comble. Nous avons, en tant qu'écrivains, une tâche à remplir vis-à-vis de notre peuple, et nous avons aussi des devoirs civiques. Nous devons faire notre travail d'écrivain en écrivant, mais aussi accomplir le travail que nous a assigné la communauté, la multitude d'hommes au milieu desquels nous vivons, au milieu desquels nous déployons notre activité. Je n'ai jamais souhaité être un de ces écrivains qui s'enferment dans leur tour d'ivoire, et qui n'y écrivent que pour eux-mêmes et pour quelques amis. Prenant exemple sur quelques-uns de mes illustres devanciers, j'ai voulu me mêler au tumulte de la foule, la décrire dans le langage limpide

de la foule. Je pense que l'écrivain — entre autres — doit être un facteur actif, aussi actif que possible, au sein de la cité qui l'abrite et qui le protège. La cité nous donne tout, à nous, écrivains. A notre tour, nous devons tout donner à la cité.

J'ai reçu dernièrement une lettre d'un pays très éloigné. Elle provenait d'un éditeur qui m'informait qu'il avait l'intention de mettre en circulation vers la mi-mars, une nouvelle revue de facture internationale, et il me demandait de répondre à quelques questions qui devaient figurer dans sa nouvelle revue. Première question : — Croyez-vous que la littérature serve à quelque chose? Deuxième question : — Si vous croyez que la littérature sert à quelque chose, veuillez expliquer aux lecteurs de cette revue à quoi elle sert précisément.

En tête de la lettre figurait le nom de l'édition et la date à laquelle elle avait été fondée : 1886. Il y a longtemps que la vie m'a appris à ne m'étonner de rien. Mais je fus très étonné à la lecture de cette lettre. Il existait donc encore en ce monde des gens, des éditeurs même, qui se posaient la question de savoir si la littérature servait à quelque chose, et à quoi précisément . . .

Pour moi, le temps est passé depuis longtemps où je pouvais me poser cette question, dans ma lointaine jeunesse. Mais il y a plus de vingt ans que je sais à quoi précisément la littérature doit servir. Personnellement, je me sentirais déshonoré si j'écrivais quelque chose d'inutile à mon peuple, d'inutile aux hommes dont j'ai appris la langue grâce à mes parents et à mes frères aînés.

De nos jours, l'écrivain est de plus en plus un facteur actif dans le développement de la société socialiste, un participant actif à l'œuvre grandiose que notre peuple accomplit. Servant le peuple, sa cause, nous soutenons la lutte du parti communiste pour la paix et la collaboration entre les peuples. J'espère, en dépit des inquiétudes qui continuent à agiter la terre entière, que la raison finira par triompher et que les hommes trouveront en eux la force et la sagesse de renoncer au feu, aux destructions, aux meurtres, à la dévastation des pays et — avec les armes modernes d'aujourd'hui — des continents même. Vis-à-vis de mon peuple, vis-à-vis de ma conscience, je me sens le devoir de servir ces nobles idéaux.

VIRGIL TEODORESCU: DU DEHORS AU DEDANS, DE L'INTÉRIEUR VERS L'EXTÉRIEUR

On m'a demandé parfois si l'avant-garde littéraire (ou plutôt artistique) constitue un processus historique, si elle remplit un rôle déterminé, si elle possède un caractère de continuité ininterrompue.

Je me suis permis de répondre qu'elle est liée, comme il est d'ailleurs facile de le comprendre, au temps, au lieu, à la conjoncture, et qu'elle apparaît comme une nécessité absolue de la pensée artistique, comme une conséquence des facteurs historiques et sociaux qui, à un moment donné, déterminent la condition humaine. Elle s'exerce sur le plan de l'invention artistique (ai-je dit) même lorsque l'artiste s'en défend, pour des raisons utilitaires, par la liberté idéale que la spontanéité, surveillée par une ambiguïté intérieure spécifique, impose à l'image. Fonctionnant, comme tout facteur de progrès, suivant le principe des vases communicants, l'avant-garde ne peut assumer un rôle déterminé car elle est, comme tout acte révolutionnaire, irréversible, et possède une beauté constante et convulsive. Le rôle de l'avant-garde (ai-je dit) ne peut être déterminé que par la force d'invention de l'artiste et par la qualité de ses chromosomes, en étroite liaison avec les possibilités offertes par l'état de fait d'une période historique, par la coalition des rapports soumis à la simultanéité et qui, conduits par un effort permanent et rigoureux, sont projetés au-delà des antagonismes issus des réserves traditionnelles, imposant à l'imagination, en tant qu'instrument essentiel d'expression, une activité brillante et continue.

L'avant-garde artistique a, certes, un devoir à remplir, elle a une histoire qui se confond, dans ses grandes lignes, avec la lutte acharnée menée par tout véritable artiste (c'est-à-dire par tout artiste révolutionnaire) pour libérer l'expression humaine. Pour devenir un artiste d'avant-garde, il n'est nul besoin d'une décision préalable. On ne devient pas un artiste d'avant-garde, comme on devient ingénieur ou médecin, comptable ou même scaphandre. En ce qui me concerne, je me suis décidé sans le vouloir à écrire comme je le fais, lorsque j'ai compris qu'un poète doit refuser, de même que le prolétariat, de se laisser exploiter, et parce que j'étais animé d'un désir ardent de servir les intérêts de ma classe partie à l'attaque non seulement sur le plan de l'action politique, mais sur celui de l'art. L'avant-garde du prolétariat a toujours besoin, sur le plan de la pensée artistique, d'une avant-garde qui lui soit fidèle d'une façon constante et concrète, aussi bien pour la conquête du pouvoir que pour lui fournir des germes de beauté à même de contribuer à transformer le monde et l'homme. J'osais, et j'ose encore, vouloir relier l'action à la poésie, de même que l'oiseau relie le ciel infini à la plaine d'un seul coup d'aile.

J'appartiens à une génération de poètes animés du désir de détecter le *Locus solus*, traversé par l'immense fleuve d'Héraclite, à l'intérieur duquel le caractère contradictoire des termes dissimulés dans leur propre essence, va transformer, par un double mouvement de lévitation, l'élément fluide en un poème mouvant, aux innombrables facettes. J'appartiens à une génération de poètes antifascistes décidés à requalifier le temps dans la durée d'un poème, et dont l'activité, *avant tout révolutionnaire*, dans le domaine de la culture roumaine, doit être analysée, en toute objectivité, par les intéressés.

L'activité de ces poètes, unis par une vigueur visionnaire et par une discipline librement consentie, a connu une « période de pointe» immédiatement après la seconde guerre mondiale, soit de 1944 à 1948, par suite des vicissitudes causées par le sinistre carnage, pratiquement insurmontables. Mais cette massive apparition publique dans la période susdite ne se bornait pas à un travail artistique nécessairement récent, mais à mettre au jour des œuvres élaborées depuis longtemps. Notre ambition était d'unir par un nœud indestructible, un nœud dont nous cherchions passionnément le secret pour le rendre véritablement indestructible, l'activité de transformation avec le travail d'interprétation, car nous étions convaincus qu'il ne suffisait pas, pour faire œuvre d'art, d'exprimer le contenu manifeste d'une époque, mais surtout son contenu latent.

Nous sentions le besoin d'une image du monde valable pour chacun en particulier, et valable en même temps dans les rapports de chacun avec la communauté humaine. Notre objectif était, et continue d'être pour moi, de trouver cette image unitaire, pétrie de la force supérieure de la poésie, capable de polariser le cours de la nécessité intérieure et celui de la nécessité extérieure. A un moment donné, on a cru que cette conception contrevenait à l'idée, qui s'est avérée et s'avère avec le temps, toujours plus erronée, et qui fait bon marché de l'affirmation de Lénine au sujet de la nécessité de perfectionner le marxisme, dans toutes les directions, faute de quoi on reste en arrière, idée qui militait à une certaine époque pour l'instauration d'un art statique, incapable de sonder et d'exprimer le gigantesque tumulte contradictoire de notre temps, un art réduit, en dernière instance, à un énorme panneau photographique et à des réponses stéréotypes. On oubliait alors que l'inspiration est un état d'esprit qui s'exprime à une vitesse plus grande que la pensée et où la réponse peut jaillir avant même que la question ne soit formulée. Car le mouvement caché dans les choses et dans les hommes, dans les corps et dans leurs ombres, dans les déplacements compliqués, dans les traumatismes opérés par le heurt des contraires, vous offre constamment des surprises, vous donnant la sensation d'être dans un lieu donné et tout à la fois dans un autre, d'être simultanément une ligne droite et une ligne courbe.

Seuls ceux qui ne possèdent pas une conception dialectique du phénomène de création sont tentés de mettre le signe de l'égalité entre contradiction et absurde, s'obstinant à croire que l'identité d'une droite et d'une courbe n'est qu'absurdité. C'est exclure du processus de création le rôle actif de la connaissance et aboutir, dans le meilleur des cas, à un technicisme inopérant, à une virtuosité satisfaite et à des lignes rigides de démarcation dans la classification des phénomènes de création, c'est-à-dire à la conception, combattue à l'origine par les fondateurs du matérialisme dialectique, de la *conservation* de la matière et non pas de sa *transformation*.

Donc, pour en revenir à ce que je disais concernant l'inspiration, sans négliger la connaissance des lois dialectiques de l'histoire de l'humanité et du microcosme humain, et maintenant que nous n'avons pas le droit d'introduire ni dans la nature, ni dans l'art, des lois dialectiques mais de les découvrir et de les interpréter, je voudrais rappeler une fois de plus ce qu'a dit Rimbaud, à savoir que la poésie n'a plus besoin de suivre l'action, au contraire, elle doit la dépasser. Dans ce suprême effort, la candeur et la férocité contenues dans l'œuvre d'art se dissoudront, fusionnant dans les zones de l'innocence.

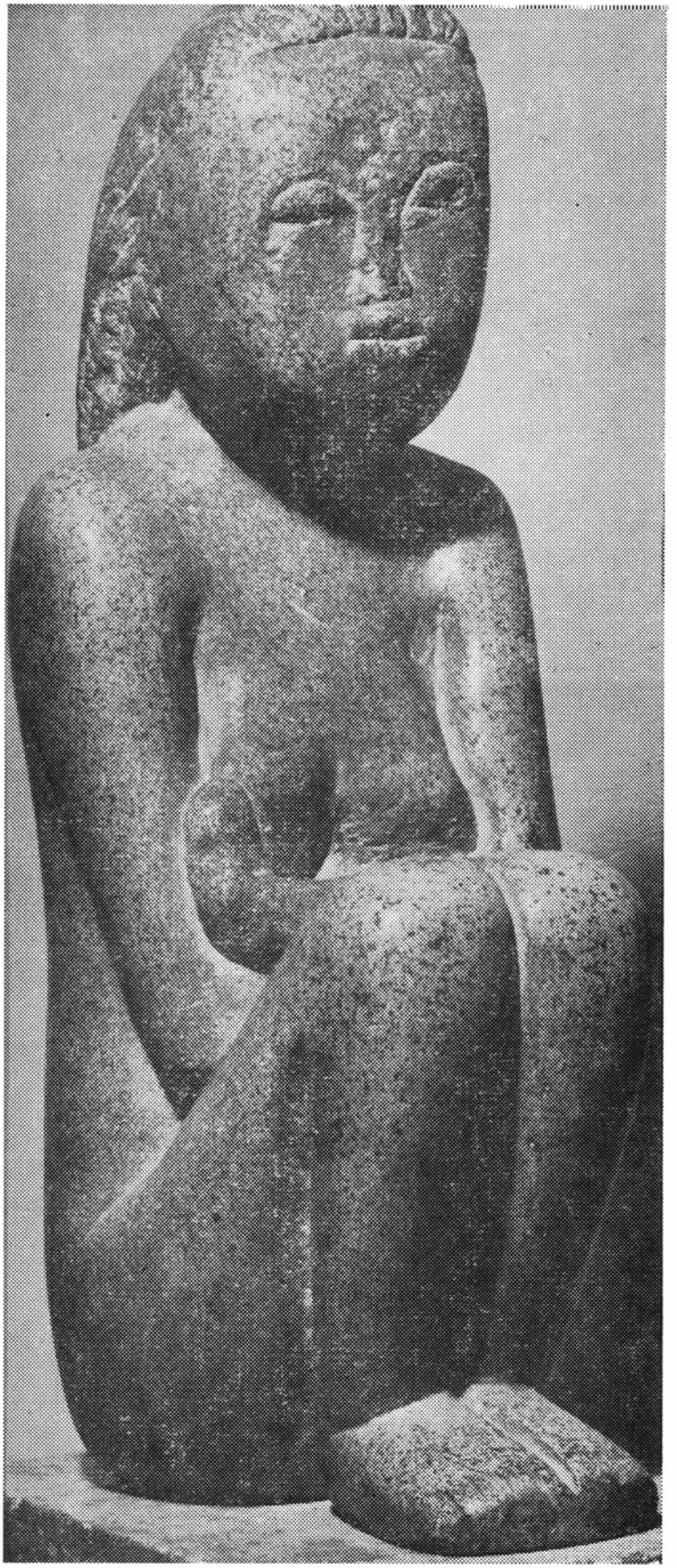
Il y aura prochainement en librairie un florilège de mes poèmes, fruit de plus de trente-cinq ans de travail, et qui finit par le commencement, car j'ai placé à la fin du recueil mes premiers poèmes inédits, œuvres de jeunesse, que je considère dignes d'y figurer.

En dépit de l'usage, j'ai estimé qu'il n'était pas nécessaire de l'accompagner d'une préface (cependant le volume comprend des poèmes s'échelonnant sur une longue période de temps, écrits en des conjonctures et époques diverses). A mon humble avis, la poésie se recommande par elle-même, se caractérise d'elle-même, et, par ses éléments constitutifs, se situe d'elle-même aux époques respectives qu'elle tend à exprimer, par son mouvement vertical ou bien de régression, par l'alliance et l'alternance des termes, par la substance du flux linguistique, par l'obsession et la terreur contenues dans les images-clefs.

En tant qu'objet illusoire ou définitif fixé dans la cosmologie d'une mythologie, orientée à la fois sur le plan de la succession et de la simultanéité et constituant une synthèse ultime où la sensation ne peut plus exister même à l'état de décomposition, l'image devient véritablement la forme sensible de l'idée. Suivant l'impulsion de l'image dans sa spirale convulsive, le lecteur attentif pourra donc découvrir les avatars de ce volume, son histoire, et, finalement, la biographie de l'auteur, qui se confond avec la biographie de la collectivité, au trésor incandescent de laquelle il n'a fait qu'arracher une flamme.

Si un *Index chronologique* avait figuré à la fin de l'ouvrage (et c'est ma faute, uniquement ma faute, s'il manque) on aurait pu mieux suivre les efforts que j'ai dû dépenser pour découvrir les sources de la poésie et, peut-être, les dramatiques incursions que j'ai dû faire, tout au long des années, à travers les régions indéfrichables de l'universalité du verbe. Mais le travail de défrichage, comme l'a dit l'un de nos poètes que j'aime et que je respecte, est *une science, une science distincte de la poésie*, et cependant *une science de la poésie elle-même*, dans tout ce qu'elle a de plus purificateur.

J'ai essayé de garder inaltéré, dans la poésie que j'écris et que j'ai toujours écrite, le pouvoir de la plénitude de l'interrogation intransigeante, en me gardant en premier lieu de subordonner le principe dialectique, capable d'intégrer tous les phénomènes et toutes les logiques, à tout autre principe, et en second lieu, en participant activement, au-delà des limites des études documentaires et théoriques, à l'existence de la collectivité, tracassée par la lutte des antagonismes modernes. J'aspirais à faire ainsi de la poésie *UN PLANÉTAIRE DE L'IMAGINATION*.



CONSTANTIN BRANCUSI
la Sagesse de la terre

PERMANENCES D'UNE LITTERATURE (I)

L'ENGAGEMENT

Textes par: RADU BELIGAN
MIHAÏ BENIUC
IVAN DENEŞ
VICTOR EFTIMIU
PAUL EVERAC
LAURENŢIU FULGA
PAUL GEORGESCU
FLORIN MUGUR
MIRON RADU PARASCHIVESCU
VERONICA PORUMBACU

Deux dialogues

par **PAUL EVERAC**

Sur l'engagement

— En fin de compte, que désire tout homme? Etre aussi heureux que possible. Avoir son content de tout ce qui lui est nécessaire, la tranquillité, faire ce que bon lui semble. Un livre, un voyage, un disque . . . Une partie de plaisir avec des amis, un amour. . . Existe-t-il quelqu'un, aussi important ou compliqué soit-il, auquel ces choses-là ne semblent, au fond, désirables?

— Ce que vous dites est vrai: partiellement.

— J'ignorais qu'il y eût des vérités partielles.

— Voici comment: la première proposition est vraie, chacun aspire au bonheur. Seulement, c'est là que commence le désaccord. Vous avez prêté à ce bonheur l'image qui est le plus à votre portée.

— Est-elle trop sommaire? Je puis la nuancer un brin.

— Parfait. Mais ce n'est pas cela qui est essentiel, si vous écoutez les chansons de Maria Lătărețu ou la musique de Ravel, si vous allez à Sinaïa ou à Yalta, si vous buvez du muscat ou de la gnole. Cette chose-là a de l'importance dans la constitution de votre bonheur. Ce qui pourtant est décisif dans votre cas, c'est le fait que vous attendez votre bonheur de préférence de ces choses-là, comme une éventuelle, incertaine synthèse qui leur est propre.

— Mais elles sont le bénéfice de mon travail quotidien, sa contre-partie.

— C'est exact: la contre-partie. Vous avez deux parties dont l'une est la prestation et l'autre le bénéfice. La première justifie la seconde. La seconde met en valeur la première. Elles se dénient l'une l'autre en quelque sorte.

— Du point de vue dialectique.

— Si vous voulez. Mais votre thèse demeure la suivante: je me rends heureux dans la mesure où je me désengage.

— De quoi?

— De tout ce que vous entreprenez aux heures soi-disant « non libres». De toutes les complications. De toutes les obligations. C'est-à-dire de toutes les choses où vous vous entrecroisez avec le social.

— Il est probable que je suis trop sollicité par le social et alors tout naturellement je me défends.

— Admettons. Mais la randonnée, le livre ou le disque avec lesquels vous vous défendez, ne sont-ce pas également des choses sociales? Des états d'âme, des sentiments, des images, autres que les vôtres, des contenus de conscience autres que les vôtres, venus du dehors, sociaux, ne s'expriment-ils pas en elles?

— Donc, si j'écoute du Ravel, je suis dans le social? Je ne m'en doutais pas.

— Cela tombe sous le sens. Le musicien vous transmet une suggestion de son bonheur. Le bonheur de Ravel est bien plus grand que le vôtre, parce qu'il fait tout pour s'exprimer, de manière authentique, primaire, tandis que vous faites tout pour vous mettre à l'unisson avec lui. Lui est actif, pendant que vous, vous ne faites que recevoir.

— Mais je puis m'efforcer de me rapprocher le plus possible de lui.

— Oui? Vous efforcer? Mais alors votre désengagement perd de son authenticité. J'avais compris tout à l'heure que vous vouliez vous détacher, vous appartenir, et voilà que maintenant vous voulez appartenir à autrui, que même vous vous efforcez de le faire.

— Cela veut-il dire que je ne m'appartiens plus?

— Au contraire, ce n'est que maintenant que «s'appartenir» commence à prendre corps. Parce que maintenant j'ai compris que vous ne recherchez pas l'isolement, mais que vous tendez à enrichir le contenu de votre conscience.

— C'est bien cela que je désire.

— C'est évident et pourtant pas tant que cela. Vous vous rendez dans une ville étrangère, dans un pays étranger, vous y voyez des tas de choses, vous rentrez dans votre pays, ramenant avec vous une multitude d'images: vous avez fait office de récepteur. Vous avez flâné, appris à connaître les gens, regardé les étalages, assisté à des spectacles, enregistré des milliers de détails: donc vous avez été un récepteur.

— Mais je me suis senti à mon aise.

— Bien sûr. On peut aussi se sentir bien devant la télé. Et aussi devant un verre de vin, devant deux beaux yeux, ou un match de football. La physiologie de l'euphorie ne couvre pas toujours sa psychologie et encore moins les critères de valeur, son axiologie. Nous nous sentons bien à différents niveaux, sporadiquement Cependant, ce qui est décisif pour la consistance du bonheur, c'est de transformer ce qui nous entoure, ce qu'on nous propose en contenus de conscience. La somme de ce que nous rendons actif autour de nous.

— En d'autres termes, la somme de ce que nous créons.

— Le terme est peut-être trop fort, trop grave, il a trop directement trait aux grands monuments de la culture et alors, cela nous décourage. Disons plutôt la somme de ce que nous rendons actif, de ce que nous recréons, de ce que nous refaisons, c'est plus simple. Ou bien, dites-le comme bon vous semble. Mais quelle que soit la façon dont vous l'exprimez, le mot contient une implication, non une abstraction, une entrée dans quelque chose, un *engagement*, non un désengagement. On ne peut pas placer son bonheur dans le non-être.

— Mais je n'ai *pas dit* cela.

— Si, de façon détournée. Même le contemplatif qui se tient sous un arbre, dans la forêt, s'il adhère, de quelque manière, au calme, à la vie de l'arbre, aux rythmes et aux cadences invisibles de la nature, cela prouve qu'il existe. Par contre, vous, si vous vous tenez à l'écart du phénomène «vie», en faisant de votre plaisir une routine, en faisant dépendre vos états d'esprit de divers facteurs, en les assujettissant parfois à des drogues culturelles, vous êtes bien moins vivant. C'est vous qui en pâtissez.

— Cela signifie contester la consommation de culture et de nature. La consommation purement et simplement.

— Il n'y a pas de consommation pure et simple. Dans le cadre de notre métabolisme spirituel, la consommation est toujours accompagnée d'autre chose. Comme aussi dans l'autre métabolisme, organique. Nous prenons et donnons sans relâche. Vous séparez obstinément les temps. C'est pourquoi vos joies seront limitées. Le créateur, lui, ne les sépare pas. Voilà la raison pour laquelle il est, lui, une source de plaisir pour vous, il vous remorque, remplit vos vides, vous rend — comme vous le dites — heureux.

— Mais lui ne l'est pas, heureux. Je connais maints grands hommes, remarquables par leurs conceptions et leurs œuvres, qui n'ont pas été heureux.

— Eh oui, c'est là le nœud de la discussion. Vous, vous avez fondé votre bonheur sur certaines bases, les seules que vous concevez. Et lorsque vous voyez Michelange ou Eminescu faire exception à cette règle, vous éprouvez un peu de compassion à leur égard. Vous voudriez qu'ils soient et grands, tels qu'ils le sont, et heureux à la façon que vous imaginez, vous: vivant dans l'aisance, dans le confort, ayant des loisirs, etc. Vous ne voulez ou ne pouvez pas concevoir qu'ils obéissent à une loi à eux, intérieure, et que leur soumission à cette contrainte est, pour eux, la plus grande des plénitudes. Qu'il y a un bonheur d'un autre ordre,

d'une valeur différente, qu'ils paient parfois de leur vie, d'autres fois de leur santé, ou encore de bonheurs plus menus, mais que ce bonheur d'être engagé dans sa destinée (au fond, dans celle de la sensibilité, de l'idée, de l'action de son époque) est une chose extrêmement précieuse, inestimable. Oui, ils désirent être heureux, et le scientifique désire, lui aussi, ête heureux, et le constructeur, et le philosophe, et l'homme d'Etat. Tous y aspirent, là votre proposition est vraie. Mais chacun cherche son bonheur là où il peut s'exprimer le mieux, là où il peut s'engager pleinement.

— Ainsi, il ne m'est pas permis de jouir d'un certain confort?

— Mais si, bien sûr, tant que vous voulez. Mais pas en adoptant une position de désengagement, de retraite, car alors vous en serez rapetissé, diminué et, finalement, vous serez isolé tel un simple appendice d'un monde qui se meut. D'ailleurs, pourquoi flirtez-vous avec moi, par vanité philosophique? Je vous connais bien, allez . . . Je sais, qu'au fond, vous êtes un homme de valeur, un homme de cœur et que vous travaillez comme quatre . . .

« What's he to Hecuba? »

— Vous connaissez, probablement, cette proposition shakespearienne qui veut dire «qu'est-il pour Hécube?» ou plutôt « qu'est-ce qu'il lui veut à Hécube?» Et vous connaissez probablement aussi le moment de sa vie que Mihaïl Sadoveanu relate à ce sujet, celui où le grand écrivain roumain comprit qu'au lieu de s'occuper d'Hécube ou de Cassandre ou de Médée, il ferait mieux de s'occuper des gens qu'il connaissait, de leurs joies et de leurs peines. Je crois qu'à ce moment-là commença une ère bienfaisante, non seulement pour Sadoveanu lui-même, mais aussi pour les lettres roumaines.

— Sans doute, ce moment et cette attitude ont-ils une grande importance et le vers shakespearien, bien qu'ayant d'autres références, les régit admirablement.

— Ne croyez-vous pas, dans ce cas, que les écrivains de nos jours devraient, eux aussi, abandonner les Hécubes et les Ptolémées et s'occuper plus assidûment des gens qu'ils connaissent, dont ils peuvent exprimer tout naturellement les aspirations, apportant ainsi leur contribution à une meilleure mise en valeur de ce que nous sommes?

— Ainsi posée, la question me semble quelque peu exclusive. Certes, notre littérature tente de mettre en valeur les milieux, les gens et nos sentiments spécifiques. Mais ces sentiments ont pris une autre envergure et une autre teinte chez nos contemporains que chez ceux de Sadoveanu ou de Panaït Istrati. L'homme socialisé est mis aujourd'hui dans la situation de connaître, de participer, d'adhérer ou de juger des choses à l'égard desquelles son milieu antérieur était trop étroit. Grâce à l'internationalisme, il approche du concept d'universalité, ce concept lui devient familier, tout un nombre de problèmes qui préoccupent le monde deviennent siens, il est amené à adopter une attitude, à vouloir contribuer à élucider ces problèmes.

— Mais n'est-ce pas vous qui disiez que les emprunts et l'épigonisme? . . .

— Je refuse les emprunts tout faits, l'épigonisme mimétique et tout ce qui manque de substance et n'est guidé que par la névrose de l'innovation. Mais il m'est impossible de ne pas me réjouir lorsque notre sensibilité adopte comme siens les problèmes de la conscience humaine et cherche, fièvreusement, à leur donner une réponse. J'aime, certes, aussi les gens de la plaine, avec leurs amours brûlantes, et ceux des hauteurs, assoiffés de justice, et les variations infinies de notre univers bucolique et folklorique, et plus encore les observations concernant les processus sociaux, ardents, les grandes mutations psychologiques. Mais je suis content si, à ce stade où nous nous intéressons au Vietnam, à la conquête de la Lune et à tout ce qui touche à l'humanité, nous pouvons englober, dans les modules de notre sensibilité accrue, Hécube ou Ptolémée, non comme une diversion, mais comme une incorporation réelle des zones-limites où se dispute notre humanité.

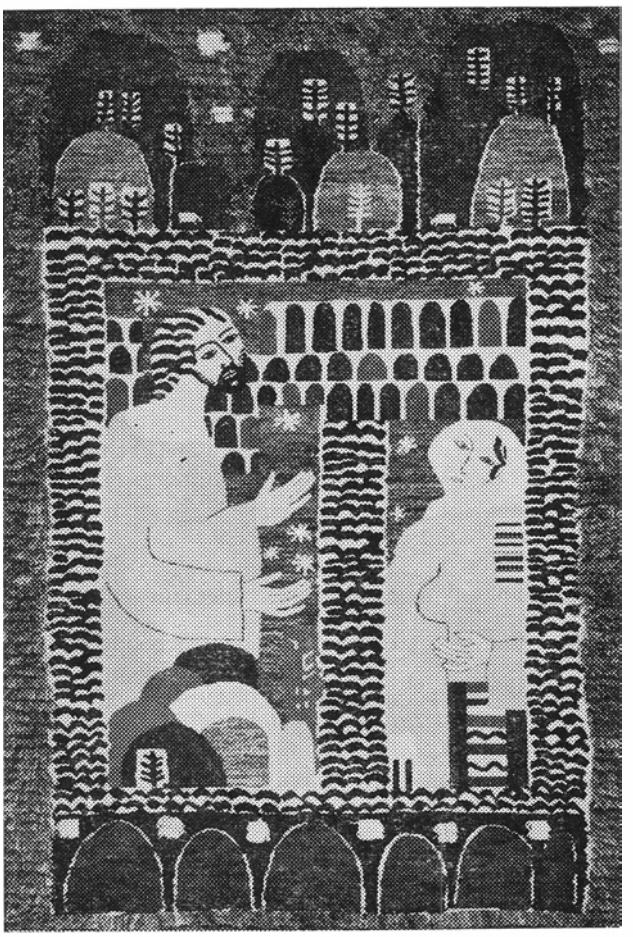
— Alors vous croyez que Sadoveanu . . .

— Sadoveanu, mon cher, a disposé d'une très vaste aire qui comprenait les réalités roumaines de *Ceux des Chaumières*, mais aussi les écoles de philosophie byzantine et alexan-

drine, ou les raffinements persans. Rebreanu a essayé une transposition dans plusieurs milieux stylistiques du couple Adam et Eve. Ion Barbu était un ingénu du point de vue terrestre, mais sa pensée incluait également, dans la Lapone Enigel, des sens synthétiques. Brancusi a créé mademoiselle Pogany, Enesco a accompagné Clément Marot. Toute réussite artistique mise à part, la tentation de Marin Preda de s'attaquer au problème Martin Bormann m'a semblé naturelle, comme aussi celle d'Eugen Barbu de parler d'un mystagogue français et je suis loin de trouver que Marin Sorescu nous ait appauvris en introduisant, avec tant de sens poétique, le problème du biblique Jonas dans notre dramaturgie, car j'estime que nous devions nous en occuper d'une manière ou d'une autre. Il ne nous faut manifester ni crainte, ni timidité à l'égard d'Hécube. Il faut nous placer devant elle, l'analyser avec pénétration. Tout ce qui a été dit dans la culture mondiale (ce magnifique héritage légitime) peut être redit, repensé, réévalué; si nous vivons dans une culture, c'est pour nous permettre de discuter à nouveau sur n'importe quel sujet selon notre propre point de vue.

— Toutefois, sans négliger nos propres gens.

— Bien entendu, bien entendu. Mais celui qui pose ces problèmes n'est-il pas aussi l'un de nos semblables? N'est-ce pas aussi notre esprit et notre sensibilité, grandis avec les années, décantés par la culture, ennoblis par le socialisme avec le pathétisme des grandes causes? Quand Brecht s'est occupé de Galilée (au lieu de s'occuper peut-être des artisans allemands) n'a-t-il pas fait œuvre progressiste? Qu'était-il pour Galilée et qu'était pour Brecht Galilée? Je suis content que sept *Maître Manole** aient paru dans la littérature roumaine (j'en ai écrit un, moi aussi), mais prendre pour sujet Prométhée, Ptolémée ou Marsyas c'est aussi assurer l'accroissement de notre être, en tant qu'hommes de ces temps.



GETA VIŞAN
et
OCTAVIAN VIŞAN:
Maître Manole (tapisserie)

V I C T O R E F T I M I U

Nous sommes partis le soleil au front . . .

Nous sommes partis le soleil au front
Réfléchi en lui comme feux sur verre
Le cœur large pour embrasser la terre
A affronter tout glaive le bras prompt.

Quelle Galatée, Rosalinde chère
Nous attendent en la tour noire du mont?
Les geôles monstrueuses s'ouvriront
Au long de notre marche qui libère.

Exultants, les pèlerins de jadis
Distribueront les guirlandes, les lis
De la justice, pour tout homme égale.

Le cosmos a appris notre départ !
Le sourire à tous sera notre part,
Et les haillons, une mante royale.

M I H A Ï B E N I U C

Le Tambour des temps nouveaux

Personne ne sait ce que désormais
Il adviendra, et sera notre lot —
Mais j'ai été, moi, et je resterai
Le tambour des temps nouveaux.

Depuis longtemps mes chants avaient prédit
Que viendrait cette guerre, ce fléau —
J'étais en la belle Transylvanie
Le tambour des temps nouveaux.

Je vins aux bords de la Dîmboviţa
Planter dans la boue des coquelicots
Rouges aux bords de la Dîmboviţa
Moi, tambour des temps nouveaux.

Avec des chevaux-vapeur par milliers
Pour nous des temps se lèvent nobles, beaux,
Et, qu'il le faille ou non, moi je serai
Le tambour des temps nouveaux.

Ma muse aux tristesses faite autrefois
Sur l'affliction ente un greffon nouveau ;
Tu t'habitueras à chanter la joie,
O, tambour des temps nouveaux !

Qu'importe ma chance dorénavant
Trèfle à quatre feuilles point ne me chaut —
Mais peste soit de ce monde croulant,
Tambour des temps nouveaux !

Personne ne sait ce que désormais
Il adviendra, et sera notre lot —
Mais j'ai été, moi, et je resterai
Le tambour des temps nouveaux !

1944, le 3 septembre

En français par Aurel George Boeşteanu

MIRON RADU PARASCHIVESCU

Les Poètes

Vous, hommes vivants
Qui faites les maisons, les choses, les enfants,
Qui travaillez, marchandez, querellez,
Aimez, détestez, chantez, vendez, achetez,

Vous, hommes vrais
Qui faites le monde
Et pour qui justement le monde a été fait,
Même en mourant vous restez pareils à vous-mêmes :
Erigeant les tombeaux qui vous ressemblent,
A la mesure de vos corps, de votre vie, de vos actions,

Vous ne risquez pas de mourir bêtement
Noyés, tombés dans les fossés, les ravines,
Ivres morts, écrasés, déments, paralysés, infirmes,

D'une mort sans corps entier
Négation de la mort même

Vous faites tout d'un bout à l'autre
D'un geste plein, robuste et accompli,
Pareil à vos passions, à vos sens, à vos goûts
(Si entiers) ignorant l'à-peu-près, l'à-demi,

Vous, hommes qui vivez vraiment
Sans même avoir le temps de vous regarder vivre,
Une fois morts vous l'êtes tout à fait
Dans vos tombeaux aménagés d'avance, bien à l'aise,
Parce que tout s'est passé comme vous l'aviez prévu.

Mais il en est d'autres
Qui ne vivent pas des faits de la vie
Comme l'ombre ne vit pas d'elle-même,
Mais de leur lumière et de leur consistance.
Ils sont l'ombre, en effet, de vos actions,
Leur prolongement, leur écho

Ceux-là sont les poètes.
Ils ne possèdent rien
Ils sont parce que vous êtes
(Ne vous suivant pas toujours,
Vous précédant parfois, pour vous annoncer,
Tels ces ombres longues
A l'aube et au couchant glissant devant nos pas)

Ils sont le silence qui crée les sons
Le mouvement mesurant la durée

Ils sont la négation

Ils ne sont pas, ils commencent à être
Au point où les choses commencent à s'achever

Et c'est pourquoi la mort ne compte pas pour eux
Comme l'obscurité n'existe pas pour l'ombre
Ils meurent plus souvent sans cercueils préparés
Et ne sont plus, dans le néant,
Que la fleur sur une tombe protestant

En français par Annie Bentolu

F L O R I N M U G U R

Le Refus

Il semble que les dieux anciens jouèrent
trop longtemps avec les flammes
trop près des livres

d'Hamlet.
Un trop grand nombre d'hommes
devinrent des soldats
et dans leurs propres souvenirs ils regardaient
comme captifs dans le pays déchu.
On a bâti
une démente sorte de maison pour les fuyards.
Des hommes haïssant leurs guerres. Et des femmes
roidies en de longues jupes de bois
et l'un se refusant avec horreur à l'autre,
l'horreur de mettre au monde des soldats nouveaux.
Non aux genoux frappant les jupes,
non aux poignets !
L'un près de l'autre, spectres gris,
ils s'appuyaient contre le mur vibrant,
tout droits, et métalliques, grands tuyaux d'orgue.
Et ils rêvaient de brigandines enfoncées dans leurs chairs
pour n'avoir pas de mal à les porter,
chacun restant l'œil grand ouvert, en ayant soin
de ne jamais marcher sur l'ombre de personne,
de ne jamais toucher des lèvres affamées.
Avec leurs coutelas ils ciselaient dans les morceaux de bois des animaux.
Maison ardente des poignets sournois.
Cloître du grand refus.

Quand ils se désiraient, ils désiraient se fuir...
Qu'importe? Ils n'étaient plus captifs de leur destin
ils se mouvaient en pleine liberté,
et quelquefois ils rencontraient en tâtonnant sur les murailles
l'haleine de leurs dieux, défaite, refroidie.

En français par Mihaï Ungureanu

Dialogue dans la nuit*

Si je pouvais enfermer dans ce cahier tout ce qui m'arrive, tout ce qui nous arrive ! Non pas tant sur le plan des petits faits ou sur celui des événements sensationnels, si caractéristiques de la guerre, que sur le plan des idées, des sentiments et des révélations qui nous sont tombés subitement dessus — grands et petits, simples ou compliqués. Car après tout nous ne participons pas à une quelconque expérience, acceptée mécaniquement, par ordre, nous ne sommes pas les robots d'une guerre aveugle, dont on ignore la finalité.

Chaque fois que je me rappelle l'exaltation avec laquelle nous avons accueilli la nouvelle du retournement de nos armes contre l'Allemagne, la passion avec laquelle nous nous sommes engagés dans la première bataille, je comprends mieux que nous étions tels un fleuve en révolte qui ne peut supporter plus longtemps l'étroitesse de ses rives. Qui doit absolument sortir de son lit pour faire éclater sa force et sa colère. Et depuis lors, je ne fais qu'observer en moi, chez les hommes qui m'entourent, comment la colère initiale gagne en profondeur et en certitude du but à suivre. Comment creuse sa place, derrière nos fronts, la raison pour laquelle nous devons nous battre et vaincre.

De tous côtés, parallèlement à ce que nous constatons de nos propres yeux tandis que nous nous acheminons vers l'occident (pillages, horreurs, viols, comportement inhumain à l'égard des prisonniers), nous parviennent toutes sortes de récits sur ce que le règne de la terreur a apporté ces dernières années en Europe. C'est comme si on arrachait à quelqu'un les faux ors de carnaval dont il est revêtu, et qu'on soit tout à coup frappé par l'image d'un corps hideux, sur lequel sont collées les étiquettes de toutes les iniquités commises dans le passé: fosses communes et chambres à gaz, camps de concentration et murs d'exécution, foules d'êtres humains jetés derrière les fils de fer barbelés, ou ramenés à l'âge des cavernes.

Et tout cela tombe sur nous comme la foudre. Déchirant nos consciences jusqu'au plus profond, nous obligeant à un procès d'éclaircissement ferme et franc.

C'est pour cela que je pense que cette guerre n'est pas une simple agglomération de faits — nous nous battons, nous avançons, tant de blessés, tant de morts, nous nous battons, nous gagnons une bande de terre. Mais surtout, une confrontation ininterrompue avec notre conscience. Comme le revers visible de la conscience ennemie. La raison pour laquelle il se bat, celle pour laquelle nous nous battons! Les pertes causées à l'humanité par la guerre qu'il mène, le bénéfice qu'elle tire de la guerre que nous menons ! Où commence la cause de notre pays, et où commence la cause de tous les gens du monde!

Par conséquent, qu'il accomplisse un acte ordinaire ou un exploit hors du commun, je cherche dans les actions de l'homme la conscience qui les a déterminées. Entre celui qui court vers la mort le cœur aux lèvres, comme s'il était ivre et incapable de contrôler ses actes, et celui qui affronte calmement la mort, tous les sens éveillés et capable au contraire de mesurer lucidement ses gestes, je donnerai toujours la préférence au second! Entre ceux qui exécutent une mission en tremblant de peur, dans l'entraînement général, et ceux qui obéissent en premier lieu à leurs convictions, prêts à consentir le sacrifice de leur vie, c'est à ceux-ci que j'accorderai les lauriers de la gloire! Entre celui qui meurt sans croire à rien, par le fait du hasard et celui qui tombe sans cesser de croire au sens de son acte ultime, et s'y donnant consciemment, c'est au second que je me sentirai lié, et c'est sa mémoire qu j'honorerai! Je n'aime pas les braves de parade, pauvres de sentiments et d'idées, ou qui, peut-être, poursuivent une gloire éphémère. La vertu essentielle du vrai héros réside précisément dans sa faculté de penser son acte, de l'exécuter en connaissance de cause, pour résoudre une situation difficile, sachant qu'en sacrifiant sa vie, il assure le salut de dix, de cent camarades, qui étaient voués à une mort certaine. Mais est-il possible

de mourir sans regrets? Existe-t-il des héros parfaits qui ne souffrent pas d'avoir laissé derrière eux des choses commencées et non achevées, qui ne pleurent pas leur vie si tôt fauchée? Et s'ils existent, comment apprendre leurs révélations dernières, les satisfactions dont ils se sont contentés?

Je trouve bizarre d'être occupé de pareilles idées! C'est la première fois que j'accorde un aussi grand crédit à un sujet comme celui de la mort. Pourquoi l'ai-je laissé pénétrer dans mon esprit et ébranler mon cœur? Est-ce le commencement de la fin? Est-ce qu'un jour viendra où je devrai démontrer que les pensées consignées dans ce cahier n'étaient pas gratuites? J'éprouve un état de panique, et immédiatement après, de la colère, par réaction. Quelque chose se révolte en moi et crie à l'aide. J'ai encore tant à faire pour parvenir à cette conscience du sacrifice, absolue! N'importe, qu'on me laisse au moins cette satisfaction d'écrire mon dernier mot ici, pour Alexandra...

A l'improviste, le ciel s'emplit d'un bruit sourd. Si ce bruit était resté quelque part là-bas, dans l'inconnu d'où il était parti, il n'y aurait eu encore aucun motif d'inquiétude. Mais il grandit inexplicablement, occupant tout l'horizon du côté ouest, dévalant comme une masse gigantesque vers nos positions. Peut-être le vent, qui suivait exactement la même direction, jouait-il le rôle de multiplicateur des sons jusqu'au paroxysme! Un instant, seulement! car l'instant d'après le bruit se transforma en un sifflement sauvage, aigu, strident, de boomerang métallique. Il semblait que des milliers de tonnes eussent pris leur vol, essayant de gagner le vent de vitesse, pour ajouter à l'ouragan qui remuait ciel et terre, l'épouvante des armes de mort.

Il n'y avait plus aucun doute que c'était un bombardement.

— Les idiots! gronda le colonel, et il s'arrêta, barrant le chemin à son compagnon. Ils auraient pu trouver un autre moment.

— C'est l'heure, observa le jeune officier avec un sourire amer. La ponctualité prussienne.

— La ponctualité, je t'en fiche! La vérité, c'est qu'ils ont peur!

— Alors, un réflexe conditionné?

— Oui, plutôt. Ils ont peur d'être pris par surprise. Vous n'avez pas pris garde que leur tir a perdu sa régularité, depuis qu'ils ont découvert nos positions, et notre intention de traverser?

— Jusqu'à la nuit d'hier, pourtant, ils ne tiraient que sur le gué.

— Depuis, ils se sont mis à bombarder toute la ligne du front. Au mètre carré.

— Peut-être est-ce un salut à mon adresse!

— Vous avez encore le cœur à rire! répliqua le colonel d'un air morose. Mais aussitôt, foudroyé par la déflagration d'une nouvelle vague, il hurla: A plat ventre!

Il eut à peine le temps d'empoigner son compagnon par le bras pour le jeter sur le sol à son côté qu'ils entendirent le bruissement de la chute vertigineuse des éclats d'obus. C'est ainsi que tombent toujours les obus des canons lourds, comme un bruissement macabre d'ailes immenses, invisibles. La nuit, on a l'impression que les ténèbres elles-mêmes, matérialisées, se fragmentent indéfiniment et s'écroulent sur vous, semant l'épouvante. Puis la terre commence à trembler, les explosions surgissant de la nuit, comme des corolles d'éclairs irradiant des faisceaux qui vous cherchent pour vous réduire en cendres. Sinon vous, un autre, ou un autre encore, au hasard.

Ils étaient tous deux collés au sol, serrant la terre dans leurs bras, ayant la sensation que, d'un instant à l'autre, ils allaient s'écrouler dans un gouffre sans fond. Mais tout alentour les explosions furieuses tissaient la toile d'araignée de la mort à laquelle il était impossible d'échapper.

— *Ce serait stupide, juste maintenant...*, pensait le colonel.

— *Cela n'aurait aucun sens, juste maintenant...*, se disait l'autre, comme un écho.

— *Si au moins lui pouvait en réchapper?* reprenait le colonel.

— Non! murmurait le jeune officier. *Mon heure n'est pas encore venue. Peut-être est-ce un avertissement...*

Ils finirent par dépasser le premier instant de surprise et partirent à tâtons, à quatre pattes, à la recherche d'un refuge. Leurs instincts fonctionnaient parfaitement. La vieille terre, aussi hospitalière pour les vivants que pour les morts, s'empressa de leur offrir un abri. Ils se laissèrent glisser dans un fossé. Ils restèrent là, accroupis tout au fond, si près l'un de l'autre qu'ils sentaient leurs souffles brûlants, saccadés, qui caressaient leurs visages.

— Cela peut durer longtemps, dit le jeune officier.

— Malheureusement ! compléta le colonel.
— Si encore nous avions atteint la rive.
— Oui, nous aurions été à couvert.
— Je vais essayer de passer quand même. J'espère ne pas faire peur au pontonnier.
— Pas de danger ! C'est un type bien.
— Seulement, les Allemands ont l'air d'avoir une certaine prédilection pour le coin.
— C'est une position névralgique. Ils savent que nous pourrions y créer une tête de pont.
— Le cours de la Tisa ne s'arrête pas là.
— Non, mais ce secteur commande la route de Budapest.
— Vous voulez ajouter une nouvelle difficulté à ma mission ?
— Une nouvelle portée ! souligna le colonel.

Puis ils se turent. Ils écoutaient les convulsions de la canonnade. Leur peur s'était émoussée. Il restait cependant cette probabilité infinitésimale qui transforme l'absurde en possible. Sur mille obus lancés par le même canon, suivant les mêmes lois balistiques, soumis à la même force de recul et déchirant la même densité d'air, sur mille obus, donc, à un moment donné, un seul pouvait tomber exactement sur cette fosse et s'enfoncer dans leur chair ! Il restait donc cette probabilité absurde qui continuait, comme un ver, à ronger leur âme.

Si encore les étoiles avaient éclairé le ciel, ils auraient eu le sentiment que le monde n'avait pas cessé d'exister.

— Je fumerais bien une cigarette ! chuchota le jeune officier. J'ai la gorge sèche.

Le colonel tira aussitôt son étui de sa poche. C'était une boîte de métal rouillé, cabossée. Lui-même sentait le besoin de faire quelque chose, d'occuper son ennui... Il alluma les cigarettes dans le creux de sa main puis tendit à l'autre l'étui et la boîte d'allumettes.

— Prenez-les !
— Pourquoi ? fit l'autre, étonné.
— Vous en aurez besoin, insista le colonel. J'avais oublié que vous fumiez.
— C'était cela que je voulais vous demander dans l'abri !
— Alors ne vous faites pas prier !
— *En fait*, se disait le jeune officier, *je voulais vous demander de me rendre toutes mes affaires.*
— *Je sais bien ce que c'est qu'une pareille mission*, se disait le colonel.
— *Cela ne fait rien, je les emporte dans mon cœur.*
— *C'est la guerre, mon gars, que pouvons-nous y faire ? C'est la guerre !*

La lueur des cigarettes les aidait à distinguer mutuellement leurs visages. Celui du colonel était soucieux, épuisé, marqué de rides profondes aux coins de la bouche et de cernes violets sous les yeux. Celui du sous-lieutenant avait une expression pensive, absorbée, les yeux brillant d'un éclat vif et un sourire supérieur sur les lèvres. Leur attitude, vis-à-vis l'un de l'autre, était légèrement embarrassée, conventionnelle. C'était la première fois qu'ils se trouvaient si près l'un de l'autre, unis dans un destin commun, forcés de communiquer autrement que dans les relations de chaque jour, qui étaient celles de chef à subordonné. Mais on voyait bien que, là aussi, ils étaient incapables de passer outre à la lettre du règlement.

— *Au fond, nous sommes comme deux inconnus qui se sont rencontrés par hasard pendant la tempête, sous le même abri !* pensait le sous-lieutenant. *Je pourrais rester toute la nuit auprès de lui sans dire un mot.*

— *Après tout, que sais-je de lui ?* se demandait à son tour le colonel. *Que c'est un officier capable, qui met du cœur à l'ouvrage, courageux et... c'est tout ! Pourquoi n'ai-je pas essayé d'en apprendre davantage ?*

— Elle est bonne, cette cigarette ? s'exclama le colonel.
— Epatante !
— Vous trouvez tout épatant, j'aime ça, dit le colonel en riant. Le temps, le tabac...
— C'est de l'autosuggestion, mon colonel ! répondit le jeune officier en riant à son tour. On s'en tire mieux !
— Oui, oui ! murmura le colonel. Peut-être avez-vous raison. Sûrement, même ! *Mais c'est grave !* poursuivit-il pour lui-même. *C'est très grave, mon cher !*

Il se proposait de lui ôter de la tête cette idée malheureuse au sujet de l'autosuggestion *(Il est capable de se moquer de moi. Ces jeunes sont plus terribles qu'on n'imagine !)*, lorsque, soudain, quelque part tout près, s'éleva un brouhaha de voix sourdes et de pas fuyant en désordre dans les ténèbres. Puis, dans l'ombre dense de la nuit, se dessinèrent deux silhouettes, sur lesquelles ressortait le blanc des brassards des services sanitaires, et qui semblaient porter un brancard. Sur le brancard — quelque chose qui ressemblait à un corps humain, difforme, probablement parce que la nuit tous les volumes semblent se modifier.

Le colonel se dressa au bord de la fosse.

— Qu'est-ce qui se passe? Qui donc emmenez-vous?

— Le capitaine de la deuxième compagnie, répondit quelqu'un. Il est blessé.

— Gravement?

— Nous n'en savons rien?! Personne n'a rien vu, mais il à l'air de suffoquer.

— *Il va mourir, sûr qu'il va mourir.*

Les ombres s'évanouirent dans les ténèbres et disparurent.

Le colonel resta quelques instants dehors. Il éprouvait une sensation d'étouffement *(Il va mourir. Sûr qu'il va mourir !)* et il ouvrit brutalement le col de sa tunique. Il lui fallut quelques instants pour reconstituer dans son esprit la physionomie réelle du capitaine, avec ses traits soulignés comme dans une vieille estampe.

Il murmura, comme pour lui-même:

— Celui-là non plus, je ne le connaissais pas. Je veux dire un grand nombre des éléments de son caractère me sont restés inconnus. Quels étaient ses pensées, ses rêves, ses affections, ses projets d'avenir? C'est seulement après... Oui, après un accident fatal comme celui-ci qu'on se demande: quel genre d'homme était-ce?

Le jeune officier pensa:

— *Il se posera la même question à mon sujet !*

Comme s'il avait deviné sa pensée, le colonel reprit pied dans la fosse, posa la main sur son genou et lui demanda, dominé par la volonté expresse de le connaître, de le pénétrer entièrement:

— De quelle région êtes-vous?

— De la Dobroudja, répondit aussitôt le sous-lieutenant.

— Que font vos parents?

— Mon père est mort tout de suite après la guerre. Ma mère travaillait à la journée, elle est morte aussi l'an dernier.

— Ah! fit le colonel, un peu dérouté. J'imagine que cela n'a pas été facile pour elle de subvenir à vos besoins.

— Non, bien sûr.

— Elle vous a envoyé à l'école, elle a fait de vous un homme!

— Elle a trimé dur.

— Racontez-moi! fit le colonel, pressant. Je vous en prie! Je voudrais tant savoir!

— A quoi ça sert?

— Ça sert plus que vous ne croyez! insista le commandant. Moi aussi, j'ai eu une vie difficile. Je travaillais le jour et étudiais la nuit. C'est grâce à des circonstances spéciales qu j'ai acquis mes galons. Vous aussi, n'est-ce pas?

La conversation s'engagea laborieusement. Le jeune officier donnait des réponses laconiques, comme s'il avait du mal à les extraire. Mais le colonel s'obstinait à vouloir percer sa réserve. Si du moins il n'y avait pas eu cette avalanche d'obus, qui éclataient tout près, avec ces efflorescences bizarres de flammes et d'éclats meurtriers! Mais la réalité du bombardement continuait à se faire sentir, comme un mur inexpugnable qui resserre son étreinte jusqu'à vous suffoquer!

Le colonel était déjà passé par de telles situations, il connaissait le goût de la mort, il lui importait peu de savoir d'où et de quelle manière elle viendrait. Il n'avait pas peur de la mort, mais il craignait de n'avoir plus personne pour exécuter la mission *(En supposant que nous soyons tués tous deux !)*. Il faudrait recommencer la tentative, demain dans la nuit, puis après-demain, pour faire passer le régiment de l'autre côté, occuper et organiser la tête de pont, et le sang

coulerait encore. Mais la conscience de cette responsabilité se heurtait au silence obstiné de l'homme et il ne savait que faire pour le détourner de toute idée funeste.

— *Le colonel se trompe*, pensait de son côté le sous-lieutenant. *Il croit que j'ai peur de la mort et que c'est la raison de mon silence. Il est bien vrai que l'idée de ma mission m'accable. Mais je pense à autre chose. Pourquoi devrais-je le lui dire? Dans quelle mesure comprendrait-il? Il ferait mieux de me laisser tranquille et de réfléchir à ses propres affaires... Qu'est-ce qui te prend? Pourquoi pleures-tu?*

— *Si tu savais la peur que j'ai eue!*

— *Quelqu'un t'a suivie?*

— *Un, sept, cent, je ne sais même pas combien il y en avait. A un moment, j'avais l'impression d'avoir été prise comme un papillon au filet, qu'il me serait impossible de m'en sortir.*

— *Tu as commis quelque erreur?*

— *Aucune, j'ai respecté exactement les instructions. Mais ces brutes apparaissent toujours quand on s'y attend le moins... Je suis en retard de combien de temps?*

— *Près d'une demie-heure.*

— *Tu n'aurais pas dû m'attendre, tu sais bien que...*

— *Je t'aurais attendue des heures et des journées entières, Alexandra. Je serais revenu chaque jour ici, à la même heure, pour t'attendre. Tôt ou tard, tu serais venue, ce n'était pas possible autrement.*

— *Non, bien sûr. Désormais, rien ne sera plus possible que ce qui est aujourd'hui, nous deux ensemble pour la vie!*

— *Allonge-toi sur l'herbe, ma veste te servira d'oreiller.*

— *Mon Dieu, je ne me suis jamais sentie aussi libre... J'ai entendu un bruit, ou est-ce que je me trompe?*

— *Sois tranquille, il n'y a rien!*

— *Je t'en prie, regarde bien! Je veux être sûre que personne n'est sur mes traces.*

— *Le désert à perte de vue; il n'y a que nous, l'herbe et la mer.*

— *Tant mieux, alors!*

— *Veux-tu une cigarette?*

— *Allume-la, et installe-toi à côté de moi. Tu entends comme mon cœur bat? Je voudrais que la nuit tombe et que la lune apparaisse dans le ciel! Nous devrions voler une barque et partir vers le large, sur le rayon de la lune, à l'infini.*

— *Alexandra, nous sommes en temps de guerre...*

— *Alors embrasse-moi! Embrasse-moi!...*

Le colonel lui secoua le genou, comme s'il avait voulu le ramener à la réalité:

— Il ne faut pas vous laisser accabler par cette affaire.

— Certainement pas, répondit-il succinctement.

— Alors pourquoi ne parlez-vous pas? A quoi pensez-vous?

— Vous m'avez demandé d'où j'étais originaire et je me suis rappelé la Dobroudja, improvisa-t-il. Puis il sentit le besoin de détourner la conversation. Et j'ai continué à penser à la Dobroudja, reprit-il. Elle m'apparaît comme en un miroir. Son histoire, les monts Măcin, la mer...

Le colonel poussa un soupir:

— C'est donc à la Dobroudja que vous pensez! Il était un peu rassuré. Elle est plutôt loin! En ce qui me concerne, j'ai du mal à la voir comme vous. Peut-être à cause de la guerre. Toujours, la guerre multiplie les dimensions à l'infini. En l'espèce, les distances. N'est-ce pas?

— Il attendit vainement une confirmation. Le sous-lieutenant bredouilla une réponse inintelligible. Et le colonel tomba dans le piège. Il avait oublié ce qu'il s'était proposé; faire tout son possible pour déchiffrer les coins cachés de l'âme de son compagnon. Il y avait en lui, par contre, des choses qu'il sentait le besoin de libérer. Et, sans se rendre compte qu'il glissait sur la pente, il se mit à révéler ses propres secrets. Le bombardement avait repris une nouvelle ardeur, semblait-il, mais la présence proche de la mort virtuelle ne l'incommodait plus.

Le colonel reprit donc, et sa voix, parmi les éclatements et les explosions, prenait une résonance étrange:

— Je connais la Dobroudja. J'y ai passé plusieurs années en garnison. Un exil... C'est une région pauvre, mais pittoresque. Elle possède un charme certain. Une fois pris, on ne peut plus y échapper. J'ai toujours eu envie d'y retourner. Je pense m'y établir après la guerre. Quelque part aux bouches du Danube ou bien près du Cap Midia. Je bâtirais une petite maison en pierres brutes et en bois, avec les fenêtres donnant sur la mer. J'adore la mer. Je me vois déjà, avec une longue barbe, vagabondant toute la journée à travers champs, ou bien navigant au large jusqu'à oublier que le monde existe, pour me réfugier au retour, affamé, dans ma petite maison au plancher de terre battue, et manger un gros oignon avec de la polenta, sur une table basse et ronde, de style rustique. Je sens en moi d'immémorables paysans qui collent à ma peau et me rappellent sans cesse mes origines... Dites! Est-ce que vous viendrez me voir après la guerre?

— Bien sûr que je viendrai! fit le sous-lieutenant, ému. Je serai content de vous revoir.

— Moi aussi! Je vous obligerai à vivre de la vie simple de la campagne, vous laisserez vous habitudes de citadin à la porte! A propos, est-ce que vous ne sentez pas, parfois, l'envie de vous cacher au fond de la terre, pour échapper à toutes les douleurs du monde, pour être coupé de tout?

Le sous-lieutenant scruta les ténèbres, avide et inquiet:

— Je ne suis pas sûr de vous comprendre. Pourquoi?

— Pourquoi? répéta le colonel d'un air indécis. C'est mon tour, maintenant, de vous demander une cigarette...

— Je vous en prie, prenez, fit le jeune officier en tendant le porte-cigarettes.

Il y eut un long silence. Il attendait, un peu tendu. Les rôles avaient été inversés. C'est lui qui, à présent, voulait tout savoir du colonel. Comme s'il avait dû partir, peut-être pour toujours, vers les lignes ennemies. Il mit la main sur son front, serrant fort ses tempes entre ses doigts osseux. Son sang battait, rapide, et il avait une migraine infernale.

Puis, le colonel se décida:

— L'âge, sans doute! Je n'ai que 54 ans et je me sens déjà vieux. Vidé, inutile. J'ai tout donné et je n'ai rien reçu. Au contraire, on m'a tout pris. J'avais une femme et je l'ai perdue. J'avais un fils et je ne l'ai plus. Quand la guerre sera finie, je serai fini aussi. Si je ne reste pas quelque part par ici. Sans avoir réalisé aucun exploit, d'une façon banale, comme beaucoup d'autres. Ce serait une solution. Je ne la cherche pas à tout prix. Mais je ne ferai rien pour l'empêcher.

— Comment cela?! fit le sous-lieutenant, mécontent. Vous répondez d'un certain nombre d'hommes, non seulement dans la guerre, mais surtout après. C'est vous-même qui l'avez dit, dans l'abri.

— C'est vrai, je réponds d'eux. Et vous pouvez penser que je ne conçois pas cela d'une façon conventionnelle. Je sais que je dois assurer le salut de ces hommes. Je dois les conduire, vers autre chose que la mort. Mais vers quoi? Vous dites que je réponds d'eux, même après cela. Comment l'entendez-vous?

— Il existe un objectif, malgré tout.

— Pour l'instant, convint le colonel. La défaite de l'Allemagne. Mais après cela?

— Il me semble que le pays a beaucoup souffert à cause de la guerre. Il faudra...

— Le pays n'aura pas besoin d'un homme tel que moi, trancha le colonel. Peut-être n'aura-t-il besoin d'aucun d'entre nous.

— Vous croyez cela, vraiment?

— J'en ai fait l'expérience après la première guerre mondiale. Les soldats démobilisés s'attendaient à voir les gouvernants remplir leurs promesses. Mais on a à nouveau tiré sur eux et on leur a fait de nouvelles promesses mensongères. L'histoire se répétera, et moi je n'ai rien à faire dans un pays qui n'a même pas le respect de ses soldats.

— Vous parlez comme si aucun changement n'avait eu lieu.

— Des changements? fit le colonel, étonné. Ils n'ont fait que se passer le relais. Des politiciens de la même espèce, mais d'une autre couleur. Où voyez-vous des changements capitaux?

— Mon colonel! cria le sous-lieutenant, révolté. Mais il y a aussi les communistes!

— Les communistes?! s'exclama le colonel, stupéfait.

— Oui! Et le vent semble tourner en leur faveur.

La cigarette du colonel était éteinte depuis longtemps. Il l'alluma à nouveau et en tira quelques bouffées précipitées. Il fit un mouvement, comme pour se tasser davantage sur lui-même, et dit d'une voix lasse:

— La vérité, c'est que le communisme me fait peur.

— Parce que vous ne les connaissez pas.

— Et vous, vous les connaissez? Il saisit les mains du jeune officier entre les siennes, les serrant avec force, et demanda avec avidité: Dites! Pouvez-vous jurer que les communistes sont capables de nous donner tout ce que nous attendons de la vie?

— C'est certain, mon colonel! répondit le jeune officier en le fixant droit dans les yeux. Ils peuvent tout faire!

Le colonel le libéra de son étreinte et se redressa brusquement. Il était ébranlé, cette assurance le déconcertait. Quelle espèce d'homme avait-il donc devant lui?

— D'où le savez-vous?

— Allons, mon colonel, c'est le moment! dit le sous-lieutenant, désireux de s'esquiver. Il me semble que le bombardement a cessé depuis longtemps.

Le colonel se rendit compte, alors, qu'effectivement, il régnait un silence inhabituel. Ils partirent à nouveau de compagnie, s'orientant d'après le grondement des eaux de la Tisa. Une balle sifflait de temps à autre, une autre lui répondait au loin, une explosion solitaire se faisait entendre parfois, on ne sait où. Puis le vent souffla à nouveau, se précipitant aveuglément à travers la nuit noire, chantant sa partition sur un orgue immense.

Le colonel jetait des regards furtifs sur le sous-lieutenant, la même question au bord des lèvres:

— *Quelle sorte d'homme êtes-vous donc?*

Mais même s'il l'avait énoncée à haute voix, il n'aurait reçu aucune réponse. Car l'autre s'était replongé dans ses pensées, face à face avec lui-même, et cela lui suffisait...

Le régiment a été renvoyé à l'arrière, on ne sait pour combien de temps, cela n'a pas d'importance. Un jour me suffira pour me retrouver. Cela me permettra de mettre de l'ordre dans mes papiers et dans mes pensées.

Loin de considérer la guerre comme un phénomène qui pulvérise les existences morales, je prétends cependant qu'il est bon, de temps à autre, de sortir un peu de sa propre carapace. Sans quoi, il serait impossible d'en saisir les dimensions, et d'en déchiffrer les significations. Les questions capitales apparaissent le plus souvent pendant les haltes entre deux batailles, pendant les heures d'accalmie. Quand tombe la tension nerveuse de ce que le commandant de notre régiment nomme habituellement, non sans quelque dédain, le colloque avec la mort, commence le lent processus de la mise au clair.

Nul ne songe à reconstituer les actions auxquelles il a pris part, uniquement parce que la mémoire ne retient que l'image de l'univers complexe où il se mouvait jusque-là. Les détails sont comme des taches de couleur sur le fond d'un paysage gris. Par contre (et c'est étrange, n'est-ce pas?), chacun reconstitue les mouvements de sa conscience. Avant l'attaque et lorsqu'elle a pris fin. Entre-temps des changements, même insaisissables.

Au fond, je ne fais qu'expliquer les modifications (difficiles à percevoir sur le moment, mais qui deviennent certaines plus tard) que subissent les hommes qui m'entourent. Les simples soldats aussi bien que les officiers! Car une chose est sûre: c'est que la guerre a la faculté de produire dans la conscience des hommes des ruptures, des bonds d'un échelon à l'autre de la connaissance. Cette guerre leur a donné surtout le courage de se demander ouvertement, à haute voix, et d'exiger une réponse:

— *Qu'est-ce qui nous attend, à l'issue de la guerre?*

— *Dans quelle sorte de pays les survivants se retrouveront-ils?*

— *Le communisme peut-il encore constituer un épouvantail?*

L'oncle Bogdan en serait heureux. Il se sentirait dans son élément. Pour la première fois, il n'aurait plus à craindre la menace des cours martiales et des pelotons d'exécution. Et il crierait la vérité, pour être entendu jusqu'au ciel, en dépit de tous ses contradicteurs:

— Je suis communiste ! Je crois au communisme ! Vous n'avez rien à craindre, l avenir est au communisme !

Mieux encore ! Il saurait aussi agiter les esprits, vaincre les résistances et attirer les gens à lui. Il les ouvrirait jusqu'aux entrailles, leur injecterait au plus profond un peu de son eau vive et il en ferait d'autres hommes. Semblables à lui. Il y aurait en chacun une parcelle de lui.

Dommage qu'il ne soit pas là ! J'aurais été moi-même un autre homme, et je crois que j'aurais été capable de faire des exploits.

Voilà, je me suis rasé, j'ai préparé mon linge de rechange, j'ai pris un bain chaud. C'est une sensation formidable que celle que vous donne un bain dans les conditions du front ! De l'autre côté, à un pas seulement, la guerre, ses horreurs, sa dégradation, ses déchirements ! La lutte contre la mort, collé à la terre, dans un état d'humiliation qui vous décompose avant que d'être touché par la première balle ! Et ici (au contraire) tout droit, étranger à toutes ces convulsions, détaché de toute responsabilité, préparé à recevoir (même en rêve) la visite d'Alexandra.

Quel égoïsme est le mien, et combien différent serait l'oncle Bogdan !

Depuis quelques instants, le regard d'un homme, insistant, me poursuit. Celui du radio de l'état-major du régiment. Dès qu'il a un instant de liberté, il accourt vers moi, et nous causons de choses et d'autres. Il est venu aujourd'hui. Il attend que je referme mon cahier et nous parlerons de l'avenir. Soif insatiable des hommes de pénétrer l'avenir, de lier leurs espérances à la bataille que mènent les communistes au pays... Malheureusement, moi-même je ne vois pas trop loin. Parce qu'en dehors de son image gravée en moi en effigie, en dehors de cette bande de toile quadrillée, de son uniforme de prisonnier, en dehors du cri qui brûle encore en moi: Je crois ! Je crois ! — je n'ai plus rien. Et l'homme attend. L'homme n'a plus peur du communisme, mais il veut savoir quelle sera la physionomie du communisme en Roumanie. Dans tous ses détails ..

Pourquoi l'oncle Bogdan n'est-il pas ici? Et pourquoi juste maintenant, où je suis arrivé au point d'intersection de tant de routes, me revient en mémoire le visage âpre et lumineux à la fois de l'oncle Bogdan, celui de ma mère, tandis qu'Alexandra apparaît déjà à la fenêtre?

(Extrait du roman *Alexandra et l'enfer*, 1967, Prix de Prose de l'Union des Ecrivains)

En français par Nelly Florescu

PAUL GEORGESCU

Journal de bord *

Je souhaite les rigueurs de l'hiver, le gel égal qui nous maintient sous sa carapace; je souhaite que le printemps soit loin car même ses premiers signes m'attristeraient; l'hiver répond mieux, à l'heure actuelle, à mon état d'âme, tout y semble âpre, fermé, morose, encroûté; lorsque le ciel et les arbres exultent de joie, ma douleur grandit, je me sens plus seul, plus indésirable. Jusqu'à présent, mes sortilèges m'ont fait du bien; j'appelle les ombres, et elles viennent, se détachant lentement des vapeurs infernales, elles prennent place sur les fauteuils, et attendent. Pourtant, il m'est difficile de consacrer trop de temps à ces notes, car je suis trop plein de mes propres inquiétudes pour parler de celles des autres, d'événements qui ont eu lieu quand je n'étais pas encore né. J'ai commencé à écrire parce que je souffre trop et que je voudrais clarifier mon inquiétude, l'arracher au vague des ténèbres, la matérialiser, en quelque sorte, pour lui faire face; mais la logique cachée de ces feuilles, ou bien peut-être les plans didactiques et diaboliques de mon indésirable Maître, ou encore la dialectique même de la souffrance m'ont détourné de la situation

confuse et aiguë où je me trouvais, vers le drame d'autres gens, un drame qui m'est étranger mais dans lequel je me sens impliqué. Chaque soir, donc, quand je commence à écrire, je dois faire l'effort de me détacher du tourbillon de mes sensations, puis de décrire celles d'alors; lorsque je réussis, je m'oublie un certain temps, j'échappe à moi-même, mais il m'est parfois impossible de faire ce double effort qui constitue un remède bienfaisant. Par ailleurs, d'autres questions apparaissent: elles amènent les ombres, une par une, à travers les brumes, les rendent à la vie, et les installent dans les fauteuils. Et après, que vais-je faire de mes personnages? Dès qu'ils ont pris forme, ils commencent à discuter de ce qui les passionnait, eux, de leur temps, des choses qui nous laissent indifférents aujourd'hui. Dois-je les écouter seulement, et, sténographe discret, enregistrer leur conversation? Mais est-ce qu'elle présente quelque intérêt aujourd'hui? Ou bien raconterai-je brièvement les événements qui ont eu lieu? Mais ceux-ci, si l'on se place du point de vue narratif, sont assez ambigus, le rôle de chacun apparaît assez confus et inquiétant, et les hypothèses du drame ne deviennent compréhensibles que si l'on donne toutes les informations nécessaires au sujet de ces héros — c'est le seul mot qui me vienne à l'esprit — au sujet des caractères et des situations pour apprécier ce qui est ou non vraisemblable. Mais le vraisemblable est-il toujours vrai? Et celui-ci n'est-il pas invraisemblable parfois? « Rien. Le désert semblait de plus en plus large... / Et dans sa nuit amère, toute chanson s'était tue, / Assombri par les pensées, et le front dans la terre, / L'homme se mit à parler tout seul... » Mon conseiller secret observe en ricanant — car tous les logiciens sont sarcastiques — que j'ai commencé à écrire comme si je m'adressais à un public, à des lecteurs, qu'insensiblement, malgré toutes mes assurances préalables de n'écrire que pour moi, je commence à avoir des manies d'écrivain. Si c'était le cas, lui répliqué-je acidement, je n'aurais pas mêlé mon inquiétude actuelle au drame de jadis, je n'aurais pas présenté mes héros, à tour de rôle, comme en une galerie de tableaux, une suite de caractères, j'aurais raconté l'événement en faisant en sorte que les caractères résultent du récit — comme le recommande le manuel de zoologie littéraire — au lieu d'exposer mes doutes, je les résoudrais mentalement ou, tout au moins, comme Gide dans *les Faux-monnayeurs*, j'en discuterai parallèlement, dans un journal, enfin, au lieu de noter ce qui m'est arrivé le jour où j'écris, je décrirais d'un style cursif, les événements d'alors, depuis le début, dans leur ordre chronologique, etc. « M'étendre sur le lit, les yeux fermés, / Je le puis. / Bientôt, tombera doucement dans le vide. Tout. / Oh, sera-ce un jour une chose naturelle, / Bis ». En définitive, c'est ainsi qu'on écrit un roman, non? Dans l'ordre chronologique ! Et, au bout du compte, je n'ai pas besoin de tes leçons, tu m'ennuies, qu'est-ce que tu veux? Je sais bien que le roman a ses lois, qu'il doit être construit d'après un plan, mais rien que l'idée de narrer d'une façon objective, en un crescendo obligatoire, m'exaspère, moi je veux noter, pêle-mêle, tout ce qui me passe par la tête, dans l'ordre imposé par ma sensibilité, non, monsieur, vous n'avez pas besoin de ricaner, je n'écris pas un roman. Et après tout, libre à toi de croire ce qui te chante. Chaque homme public possède, disais-je, sa façon particulière d'être seul dans la foule. Pausanias avait l'habitude d'énoncer, avec une sévère conviction, des lieux communs célèbres, en les donnant pour des opinions personnelles; comme il était poli, il écoutait parler son interlocuteur, courtois comme lui, avec bienveillance, mais reprenait son monologue où il l'avait laissé, comme si l'autre n'avait jamais rien dit. Eryximahos, par contre, n'avait même pas l'idée d'écouter quiconque, et si un autre que lui, dans un salon, accaparait la conversation pendant quelques instants, il s'emparait de son voisin, quel qu'il fût, et se mettait à lui parler bruyamment, faisant abstraction du reste de l'assistance. Aristodème se proclamait l'adepte du dialogue socratique, c'est-à-dire qu'il laissait son interlocuteur développer son sujet, l'écoutant avec attention, en fait le guettant, jusqu'à ce qu'il l'ait surpris en contradiction avec lui-même; alors, il l'arrêtait et commençait, lui, ainsi: « Voilà où tu commets une erreur... » Car, assurément, l'autre faisait une erreur « élémentaire » quoi qu'il voulût dire. Ayant réduit son adversaire à néant, il se taisait à nouveau, le laissait parler ou en écoutait un autre, d'un air désabusé, guettant, en fait, comme le chat guette la souris, puis interrompait à nouveau: « Voilà où tu commets une erreur... » Et cela du matin jusqu'au soir, chaque jour, à l'infini. Les autres, par vagues, s'enrichissaient, devenaient ministres, universitaires, artistes, écrivaient des livres, se promenaient à l'étranger, Aristodème restait un miteux, mais tous les autres commettaient des erreurs de logique alors que les jugements d'Aristodème étaient impeccables; il me semble étrange qu'il ne se

soit jamais demandé s'il n'y avait pas quelque liaison entre les deux séries de phénomènes. A propos de Pausanias, quelque chose encore: c'était un homme qui, pendant plus de vingt ans de vie publique, se coucha et se leva à la même heure, ne déjeunait ni dînait jamais seul, mais en compagnie d'amis politiques, d'universitaires ou d'artistes, qui ne restait jamais seul une journée entière à la maison et qui, s'il avait envie de changer de programme, d'envoyer tout au diable, et de respirer le bon air de la nature en fleur, traînait derrière lui amis politiques, universitaires, artistes, comme l'escargot sa coquille, milieu social sans lequel, probablement, il ne pouvait vivre. Si Pausanias se faisait admirer debout de préférence, une coupe de vin à la main (qu'il caressait du regard mais dont il ne goûtait pas), Fedru, autre héros du banquet, était lui, toujours affalé dans un fauteuil, et même assis sur une chaise, tourné sur le côté, il avait l'air étendu sur un canapé. Les journaux d'aujourd'hui rapportent qu'un attentat a été commis contre le recteur de l'Université de Cluj; celui-ci a été gravement blessé, l'agent qui l'accompagnait a été tué. Les criminels, qui étaient trois, sont probablement des Licteurs, dont on ne connaît pas l'identité. Depuis quelque temps les assassinats se succèdent. Il n'y avait pas de témoins. Les médecins annoncent qu'il n'y a aucun espoir de sauver la vie du recteur. Aujourd'hui, la presse annonce que les assassins — des Licteurs, évidemment — ont été pris. « En première, demain, un film unique par le sujet et la distribution ! Une œuvre forte, vivante, sincère, et qui défend une haute idée ! *La Femme enchaînée* avec Viviane Romance ». J'ai eu aujourd'hui, enfin, une explication avec mon fils. Je m'empresse d'ajouter, tout d'abord, que la tentative d'il y a quelques jours, que j'avais notée comme telle dans les pages de ce journal, ne pouvait être considérée comme une discussion. Malgré son âge, mon fils possède une bonne formation intellectuelle, aussi je ne me permets pas de le traiter en petit garçon; j'ai l'habitude, d'ailleurs, de parler avec les adolescents de la façon dont on discute avec les « grandes personnes », peut-être parce que moi-même, quand j'étais jeune, j'ai souffert de ne pas être pris au sérieux ou bien pour tout autre motif qui m'échappe pour l'instant, et que je n'ai aucune envie d'élucider. Toujours est-il que la soi-disant discussion d'il y a quelques jours ne peut être considérée comme telle, parce que j'ai évité d'appeler les choses par leur nom, parce que, aussi bien lui que moi, nous ne savions comment échapper au plus vite à une confrontation que nous aurions au fond voulu éviter. J'avais remarqué de nouveau que mon fils est non seulement intelligent mais aussi extrêmement sympathique, il possède une grâce naturelle que je n'ai jamais eue; en d'autres termes il m'est cher, et je craignais de pousser les choses jusqu'à un point où aucun retour en arrière n'aurait plus été possible, autrement dit de l'entendre prononcer une sentence qui aurait signifié, pour nous, l'inévitable. En dehors de l'affection compréhensible que j'éprouve pour lui, nous sommes liés par un sentiment plus vigoureux, plus personnel, que j'aurais regretté de voir se rompre, maintenant surtout que je me sens terriblement seul. D'autre part, ces paroles terribles avaient quand même été prononcées, je les avais entendues sans le vouloir, et il me devenait impossible de faire semblant — non pas tant vis-à-vis de lui que vis-à-vis de moi — de ne pas les avoir entendues. La sentence de ratage avait été rendue, et les aimables paroles qui m'avaient été adressées ultérieurement ne pouvaient annuler le choc que j'en avais ressenti. Ici je dois absolument faire une précision, marquer la différence qui existe entre moi et mon fils, ou, si vous voulez, entre deux catégories d'hommes. Pour moi, une discussion engage, j'y apporte le maximum de gravité, j'y prends part avec un certain pathétisme, autrement dit, je la prends au sérieux, ayant l'impression que mon partenaire est dans les mêmes dispositions que moi. Il serait temps pour moi, après une expérience longue et souvent négative, de renoncer en tous cas au pathétisme avec lequel je prends part à certaines discussions, et à la confiance que j'accorde à l'autre, mais je n'y arrive pas. C'est peut-être une habitude de l'adolescence—elle s'est outrageusement prolongée chez moi — ou bien un trait de caractère, ou encore un réflexe qui s'est formé dans certaines conditions concrètes, je ne sais, et je n'ai pas le temps maintenant d'en analyser les causes, le fait est qu'il en est ainsi ! Mon fils aime beaucoup les discussions, mais j'ai l'impression (et j'ai bien peur d'avoir raison...) qu'il ne les prend aucunement au sérieux, il est capable de soutenir brillamment et habilement une idée pour s'en moquer aussitôt après. Donc, dès le départ, nous ne sommes pas à égalité. Surtout que je suis vulnérable et déjà touché. Mais venons-en au fait proprement dit; les conditions étant favorables (ce qui arrive assez rarement dans cette maison où je suis une sorte d'invité toléré) je l'ai fait entrer dans mon bureau avec des manières

cérémonieuses, qui ne me sont pas coutumières; j'ai horreur des cérémonies. J'ai pris place à mon bureau (cela me donnait une sorte de supériorité) et lui, devant moi, dans le fauteuil. Mais ma supériorité était toute fictive, j'étais crispé, le pied agité d'un battement convulsif (mauvaise habitude) alors que lui, confortablement installé dans le fauteuil, les jambes croisées, fumait une cigarette, d'une façon très dégagée, avec une nonchalance presque impertinente. Son agressivité ne se manifestait pas, mais elle était latente, prête à se déclencher, ou peut-être est-ce une excuse tardive que je me suis trouvée pour motiver mon comportement. Le fait est que la discussion s'est déroulée autrement que je l'avais prévu. J'avais l'avantage de l'initiative, je possémais un fait concret — cette phrase entendue malgré moi — mais je ne pouvais deviner d'avance ses réactions. Qu'est-ce que je voulais? Qu'il rétracte son affirmation? Quelle valeur pouvait avoir un attendrissement inefficace? L'obliger à la justifier, en s'appuyant sur des arguments? Ceci aurait produit une rupture évidente entre nous, rupture à laquelle rien, probablement, n'aurait pu désormais remédier. Peut-être avait-ce été chez lui un simple mouvement d'humeur, une légère manifestation de rancune sans base profonde et, en le mettant au pied du mur, allais-je l'obliger à confirmer une phrase lancée au hasard. Mais en feignant d'ignorer une condamnation que j'avais entendue, comme on dit, de mes propres oreilles, je créais une situation impossible: je l'aurais constamment soupçonné de dissimulation tandis que j'aurais fait semblant de croire nos relations excellentes et normales, et me serais reproché sans cesse mon hypocrisie. Donc, prenant place vis-à-vis de lui, moi derrière mon sombre et massif bureau, lui confortablement affalé dans un fauteuil, fumant tous deux, moi d'une façon crispée, aspirant profondément la fumée, lui tirant de légères bouffées avec une impertinence sympathique, j'étais décidé à lui demander ouvertement, franchement, pourquoi il avait prononcé cette sentence à mon encontre, si elle représentait son opinion réelle, etc... Mais je ne pouvais pas lancer ma question tout de go, et je commençai par quelques phrases qui se transformèrent en une introduction un peu trop longue, laquelle devint ensuite un véritable discours, où je m'accusais, je m'expliquais, et plus je cherchais à me justifier, plus je m'embrouillais, car, en définitive — et cela ressort même des présentes pages — je ne suis pas moi-même particulièrement content de la façon dont j'ai vécu jusqu'à présent et de ce que j'ai réussi ou plutôt de ce que je n'ai pas réussi à réaliser. Il faut avouer que je n'entends rien à la pédagogie, je ne réalise pas la différence de nos âges respectifs, et ce qu'aurait compris (non pas d'une façon purement conceptuelle, mais instinctivement) n'importe lequel de mes amis de la même génération que moi, lui, mon fils, ne pouvait aucunement le comprendre à son âge, non pas parce que — je le répète — il manquerait d'intelligence, mais parce qu'il n'a pas cette connaissance concrète, quotidienne, de la situation de l'individu dans une société donnée, avec l'évolution pragmatique, sensible d'un monde qui ne se répète jamais dans la spécificité de ses formes. Mais du moment que j'étais mal engagé, je pensais que le mieux était de persévérer, en donnant à mon fils la possibilité de répondre à la confession de son père (situation inhabituelle) par une sincérité égale, de me dire, d'une façon courtoise et nuancée, naturellement, ce qu'il avait dit à son camarade avec tant de brutalité. Il y avait probablement quelque chose de dégradant dans mon petit discours, où je mendiais la sympathie, la solidarité, voire un encouragement, mais aussi un certain courage de la vérité, que les adultes ne manifestent pas souvent devant les jeunes, et mon fils aurait pu se montrer tendre ou bien impertinent, révélant ainsi son caractère, ou tout au moins sa position à mon égard. C'était mieux que rien, mieux que le doute et l'ambiguïté. Mais il eut une attitude singulière, c'est-à-dire inattendue pour moi; il s'ennuyait. Il était comme un spectateur qui assiste à une pièce où l'acteur se débat, gémit, jette des clameurs, hurle, tandis que lui, le spectateur, s'ennuie. Et plus je multipliais les détails, cherchant des arguments plus convaincants, ou m'accusant sévèrement, plus son ennui s'aggravait. Il n'y avait rien d'agressif, d'ostentatoire, dans son attitude, il restait poli, je n'avais rien à lui reprocher, mais c'était justement cette indifférence réelle qui me faisait mal. J'aurais préféré l'entendre crier: « Tu es un raté ! », m'accuser du fait que sa jeunesse s'était déroulée dans des conditions anormales, que j'étais un athée, que j'avais préféré l'occasion à l'essence, que j'avais élevé l'opportunité au rang de coordonnée, enfin, n'importe quoi, cela m'aurait fait mal, bien sûr, cela m'aurait brûlé intérieurement, mais j'aurais mieux aimé une hostilité franche ou même moqueuse, que cette réelle et totale absence d'adhérence. Nous dûmes interrompre ce que j'avais espéré être une discussion mais qui n'avait été qu'un long et pénible mono-

logue — ma femme était rentrée et nous n'aurions pu parler devant elle — avec le sentiment écrasant que, pour mon fils, mon drame n'avait purement et simplement aucune existence, que mes tourments étaient au-delà du bien et du mal, ou plutôt au-dessous, et que, en définitive, je n'avais moi-même aucune existence. Cependant, il n'avait pas gardé un silence total, il avait prononcé quelques mots. Pour lui, avait-il dit, rien n'existe en soi, et s'il y avait quelque chose, nous n'aurions pas la possibilité de le connaître. Tout est vrai, tout est faux, aucune opinion n'est plus valable que l'autre, ni plus mauvaise. Donc, tout est vrai et tout est mensonge dans une mesure égale. Rien n'est faux, l'erreur n'existe pas parce que la vérité n'existe pas. Donc, ces paroles avaient été prononcées; mais que voulaient-elles dire, quelle signification avaient-elles? Je le répète, mon fils est intelligent et cultivé, il possède une faculté de compréhension et une facilité d'élocution bien au-dessus de son âge. Il n'est ni apathique, ni indécis, on ne peut le considérer comme un barbare, par conséquent lorsqu'il écoute, avec une absence totale d'adhérence, la confession pathétique et ridicule de son père, quand il ne trouve rien à dire à propos d'un bouleversement humain qui sollicite son adhésion, ou quand il prononce, devant un camarade, une sentence lapidaire et définitive à l'encontre de son père, il ne le fait pas par grossièreté ou par déficience mentale, mais au nom de quelque chose, d'un autre système de valeurs. Lequel? Mais chacun ses opinions . . . Ce soir, pour pouvoir dormir, je devrai prendre plusieurs cachets de somnifère. Si au moins ma femme m'épargnait ses scènes habituelles — elle en est très fière car elle estime que c'est une expression de son caractère dur, impitoyable, originaire des monts Bitolia, où ses aïeux cultivaient des moutons — cependant elle possède un système infaillible pour me surprendre fatigué, déprimé, anxieux, car elle choisit toujours ce moment-là pour passer au fortissimo. Un méchant vent parcourt les rues et secoue la fenêtre assombrie. Il fait un temps morose, opaque, humide. La brume s'élève, envahit tout, déformant, suggérant quoi? Ou peut-être la brume sort-elle des arbres, des maisons, de l'asphalte. Les journaux d'aujourd'hui décrivent l'attentat dans tous ses détails, comment, à cinq heures et demie dans l'après-midi, trois jeunes gens ont tiré sur le recteur de l'Université de Cluj, le blessant mortellement. Fait divers? Signe de l'époque à venir? Evidemment, le printemps viendra, nécessairement, obligatoirement — mais j'ai l'impression en cet automne, que je ne serai pas capable de passer l'hiver, guetté par tous les loups, et à présent que le brouillard enveloppe, éloigne, déforme tout, je me sens plus éperdu que jamais, bien qu'il ne se soit produit nul événement catastrophique, au contraire (à cet égard, il est difficile de prévoir), il semble que jusqu'à l'été, nous serons relativement tranquilles. Mais après? Ce n'est qu'un ajournement, et il est probable que tout recommencera avec une certaine acuité, et je me sens fatigué, très fatigué, incapable de faire le petit saut de côté, en avant, en arrière, qui vous sauve quand vous vous trouvez subitement devant une voiture qui roule droit sur vous, prête à vous écraser, à vous réduire en miettes; et jusqu'à l'automne, j'aurai à me supporter, à traîner mon poids, lourd et inutile fardeau, à travers la ville glacée, puis pendant la canicule, tandis que d'autres escaladeront gaiement les sentiers herbeux des montagnes, respireront l'air pur des hautes altitudes, regarderont de haut les panoramas d'une beauté émouvante, ou bien gambaderont dans les eaux bienfaisantes de la mer, se coucheront avec béatitude sur le sable doré pour revenir en automne, bronzés, joyeux, équilibrés, prêts à traverser, en s'aménageant des zones calmes, une nouvelle guerre mondiale, ou à s'accommoder de la terreur sadique des Licteurs, enfin, n'importe quoi. Je donne l'impression de mépriser ces messieurs qui savent trop facilement s'adapter, non, erreur, je les admire, je les envie, mais je ne peux faire autrement, je dois m'accrocher à ma position qui ne peut être autre. Je sais. Je devrais faire un effort, secouer ma peine, mes peurs confuses, me hurler, de toute ma voix: Assez! mais je ne peux pas, peut-être est-ce une simple dépression nerveuse, une fatigue prolongée engendrée par une vieille agitation stérile, conjoncture néfaste d'erreurs passées, peut-être, mais ici il ne s'agit pas de volonté — seuls les haltérophiles et les aristotéliciens croient en cette catégorie — les sources de la peur se trouvent-elles en moi, ou bien dans le Temps? la seule chose que je puisse faire en ce moment est de me résister. Et d'écrire. Je devrais expliquer ici pourquoi depuis si longtemps je n'ai rien réalisé ou bien pourquoi je trouve quelque mérite à mon activité de journaliste, de professeur, à quelques ouvrages qu'on a qualifiés comme étant d'une certaine valeur, et ainsi de suite, mais je sais bien que tous ces mérites ou ces excuses n'expliquent rien. Les journaux annoncent laconiquement

que Terensky a été tué — et 13 de ses complices (Papahagi, Dobre Kyr, Pîltîgă, Simovici, etc.) alors qu'ils « tentaient de fuir ». Naturellement, les chefs du mouvement des *Licteurs*, la plupart auteurs d'attentats, ont trouvé ce qu'ils ont cherché, mais la question est de savoir si le crime, même contre des criminels, est susceptible d'aboutir au renforcement de la démocratie — ou bien, comme on dit maintenant, « de la légalité et de l'ordre », deux notions qui ne coïncident pas toujours. Peut-être les salariés d'Hitler, dans l'espace « mioritique », ne comprennent-ils pas d'autre langage; il est amusant de voir ces individus, affligés d'un complexe d'infériorité raciale, payés par une puissance étrangère pour nous placer sous la botte d'occupants que nous connaissons depuis 1916, donner à cela le nom de nationalisme et de « fait purement roumain », bien qu'il semble que l'objectif d'un mouvement national ne puisse être la préparation d'une occupation étrangère. Mais on tue beaucoup trop. Où es-tu, Trahanache, où es-tu, Cațavencu, oh, où êtes-vous, doux faussaires, fauves innocents. Le citoyen... est-il toujours éméché? Qu'il ne s'éveille pas, surtout! Mais il est clair qu'on ne peut mener une campagne contre la droite en persécutant systématiquement toutes les nuances de la gauche; ne serait-ce que par besoin d'équilibre. Peut-être l'accusation de mon fils, que j'ai entendue accidentellement, m'a-t-elle fait mal, bien que j'aie consigné moi-même mon échec, au début de ces pages, peut-être ai-je été secoué par sa négation polie et indifférente (j'aurais préféré un affrontement ouvert), ou bien par son incapacité, son imperméabilité plus exactement, devant le drame d'une autre génération. Mais ce n'est pas tout. J'ai éprouvé un sentiment d'inutilité, d'impuissance, car moi-même, je n'ai pas réussi, au bout de tant de pages, à exprimer les termes de ce drame d'une façon cohérente, à décrire d'une façon tant soit peu intelligible, graduelle et chronologique, les sources de mes insuccès. J'ai donné tant d'explications que je m'y suis embrouillé, oscillant entre la peur de rester en chemin, pénible drame de bureaucrate, et l'avenir de l'humanité, entre la solitude, l'isolement, le désir de me claustrer, et l'impression d'avoir gaspillé vingt années inutilement, l'irritation de ne pas voir mes mérites réconnus dans un domaine que je déclare moi-même éphémère, entre la résolution d'écrire un ouvrage scientifique monumental, à appareil exhaustif, et l'indifférence, ou même l'absence de vocation, pour une discipline que pendant vingt ans j'ai considérée secrètement comme ma seule voie de salut. J'ai commencé à écrire des confessions, une sorte de journal intime, déclarant que je ne consignerais que ce que j'avais vécu personnellement, pour passer à la narration d'une tragédie concernant ceux qui nous ont précédés, de faits auxquels je ne pouvais pas assister puisque je n'étais pas né, je sais, on aurait pu écrire un livre là-dessus également... mais j'abandonne toujours le fil, comment dit-on, de la narration (en définitive, on commence toujours ses mémoires par le passé, par les parents) pour noter en désordre des scènes et des discussions quotidiennes, ou même copier des faits divers et... des réclames de journaux... Alors que les confessions, les mémoires, enfin, ne sont pour l'instant que des portraits, qui ne ressortent en aucune façon de l'action elle-même, en fait je n'ai pas encore commencé de narrer le drame proprement dit. Est-ce ainsi qu'on écrit un livre? Quelle espèce de livre vais-je écrire? Je ne sais pas. Ne riez pas, seigneur mon maître, vous le voyez bien, j'avoue! Mais je me suis senti si seul et si désespéré que je me suis rendu compte qu'il fallait que j'écrive ce que je vivais, ce que je me rappelais, ce que j'avais entendu dire au sujet du tragique événement, dans un ordre non pas imposé par quelque loi du code pénal littéraire, mais ainsi, dans la mesure, dans l'ordre où je sentais le besoin de le faire. Je ferai alterner les plans, je ne ferai ni confessions, ni journal, ni roman, tant pis. Mais il faut que j'écrive, dire ce qui a été, comment, quoi, essayer de me comprendre et cela dans l'ordre naturel de la logique associative, pas autrement, vos constructions légiférées, sacralisées sont menteuses, artificielles. C'est ainsi que sentent et pensent les hommes qui sentent et pensent: par interférence. L'histoire du miroir que l'on promène tout au long du chemin, je la connais, mais ce n'est pas ce qu'on voit par la fenêtre, dans le miroir qui est réel, non, c'est une apparence. Qu'est-ce qui se cache, au-delà de ce qu'on voit, consolant et exact? A quel travail œuvre-t-on dans l'obscur bâtiment d'en face? Peut-être cet état va-t-il passer, peut-être pas, il existe aussi des maladies incurables. Nous ne pouvons rien faire de plus que d'essayer, essayer toujours, et quand nous nous écroulons au sol, la figure en sang, transmettre notre espoir à ceux qui viendront et qui, un jour — je le crois du plus profond du cœur — réussiront malgré tout. Mais eux, les triomphateurs, s'ils regardent en arrière, nous

distingueront-ils? Et nous voyant pleins de boue et de sang, comprendront-ils que sans nous ils n'auraient jamais réussi? Il est probable que non, mais cela n'a pas d'importance. Il faut engager le pari. Si je savais que je mourrai dans le sang et la boue, tué par derrière, je miserais quand même sur l'homme, non sur la nature, ni sur Dieu, transcendant, abîme, je miserais sur l'humanité de l'homme, sur l'espérance. Maintenant je sais seulement que je dois écrire pour me sauver de l'horreur qui s'approche de moi, de celle qui a précédé ma naissance, de l'horreur qui guette en moi, attendant de me déchirer, demain. Bien qu'ayant dormi douze heures, comme un bûcheron, je me sens alangui, épuisé, abruti, cependant aucun effort particulier ces derniers temps ne justifie ma fatigue, je peux dire au contraire que depuis près d'un mois je vis sans penser au lendemain, lisant un peu, exerçant mon professorat qui n'exige pas une trop grande tension, même mes confrères ennemis semblent m'avoir oublié, à moins qu'ils ne s'inquiètent eux-mêmes du jeu dur que l'on mène au-dessus de nos pauvres têtes, trop souvent sujettes à tomber. Enfin, je dois avouer honnêtement, si pénible que ce soit, que j'ai renoncé, au moins provisoirement, et pour une période non précisée, à mon ouvrage sur les héros de 1848. Lorsque j'étais journaliste, profession suspecte de dilettantisme, l'érudition me paralysait, au moins dans la rubrique qui m'était confiée, et qui m'imposait la nécessité d'être au courant des plus petits détails: il me semble que j'en ai déjà parlé; mais depuis un certain nombre d'années j'ai lu tant de choses que je sais tout ce qu'on peut savoir à cet égard, aucun esprit tatillon ne pourrait m'attraper. Eh bien, — et je n'ai l'intention de tirer aucune conclusion concernant cette discipline, ni même de m'en dédire, ou d'affirmer que je ne reviendrai jamais à mes séries de fiches — quand tous les travaux préparatoires ont été minutieusement mis au point, j'ai constaté que l'ouvrage auquel je rêvais et que je souhaitais depuis des années, me plaignant sans cesse de ne pas avoir les conditions objectives élémentaires pour le mener à bonne fin (et il en fut longtemps ainsi, effectivement, car le journalisme use, par sa nature, le temps et l'énergie), que cet ouvrage ne m'intéressait plus, j'ai déjà expliqué pourquoi. Par contre, l'obsession de ces pages inutiles grandit comme une sorte d'obligation incontestable, dont la nature me reste encore inconnue. Mon mentor a attiré mon attention, avec sa bienveillance froide, incertaine, sur la nature hybride de ma narration, où se mélangent le journal intime, la confession chronologique, un essai de roman (encore à l'état de galerie de portraits), etc... ; il m'a dit que je devais laisser de côté les pages embrouillées et en commencer d'autres, optant définitivement pour un genre et un style (il est aisé d'observer la différence entre l'art du portrait synthétique objectif, et la pauvreté exaspérante de mon état présent), choisir entre la confession sans fioritures littéraires, et le désir non avoué, honteux, de faire de la littérature; enfin, il m'a demandé (question présente tout au long de ces notations) si un ouvrage (littéraire on non) qui se veut confession authentique peut narrer un événement situé à une époque où lui, le conteur, n'existait pas, impliquant des gens (il est vrai qu'il a pu être lié à certains d'entre eux, sans le savoir, il en a connu d'autres mais beaucoup plus tard) qu'il ne connaissait pas à l'époque, raconter un drame auquel il n'avait pu prendre une part quelconque: — Les deux modalités sont possibles, évidemment, mais il n'est pas permis de les mélanger, a conclu le Maître en souriant. L'événement isolé, disait-il, se développe par lui-même et aboutit au dénouement adéquat, débarrassé de tout élément accessoire, présenté comme une pomme sur un plateau. Peut-être le Maître a-t-il raison; mais en réalité tout est si embrouillé, les générations sont si mêlées, les hommes entrent et sortent de notre vie par le caprice du hasard ou du destin, et il est si difficile de séparer ce qui a été de ce qui est, cette histoire de l'autre. Ce qui est plus grave, c'est que je ne peux écrire autrement qu'ainsi, pêle-mêle, selon que la pression d'une réalité (passée ou présente) est plus ou moins forte. Je ne sais pas écrire autrement. Et puis, les fantômes du carrefour du siècle exigent de moi un gros effort de concentration, il m'est difficile, parfois, de les voir, de les entendre, de les comprendre, de même qu'il est difficile pour mon fils de me comprendre; mais parfois, l'audition du banquet est parfaite. Il est probable que mon fils a la conviction de me comprendre et qu'en définitive, il n'a pas grand-chose à comprendre; il se pourrait que dans vingt-cinq ans il me comprenne mieux ou bien qu'il ne me comprenne pas du tout. C'est peut-être le désir de le voir plus tard souhaiter au moins me comprendre, qui me pousse aujourd'hui à tenter de saisir le drame de mon père, que je n'ai jamais vu que sur des photos jaunies, et où il m'apparaît raide et ridi-

cule; et quels costumes, o, dieux, ils portaient eux et elles... je veux faire abstraction de ces travestis, — que le grand Balzac me pardonne — car c'est un élément superficiel, qui les isole de façon désolante: « Moloch choisit le puits le plus profond / Des caresses corporelles et dit « — Tu es le plus soumis des hommes / Comme moi expert en débauches mauvaises, / Les jeunes m'appellent avec passion, / Les vieux m'aiment bien mais n'osent le dire, / Les filles m'attendent en poussant des soupirs / (...) Les jeunes femmes fondent du désir de me voir, / Même le moine enfermé en son cloître / (...) Sans cesse, sans cesse m'invite / A me tapir en sa cellule / (...) Je ne comprends donc pas d'où te vient cette peur... » Je suis d'accord, il est difficile de se comprendre soi-même, il est plus difficile encore de comprendre les autres autour de soi, et peut-être impossible de détecter nos devanciers et nos héritiers ; je sais que c'est très difficile; mais je sais aussi qu'il faut faire absolument tout ce qui est en notre pouvoir pour nous comprendre et comprendre autrui, sans quoi nous aboutissons à l'aliénation, à la démence, à la barbarie. Peut-être en fin de compte la culture n'est-elle qu'un effort chargé de sympathie pour communiquer directement avec ceux qui se trouvent autour de nous, avec nos devanciers, avec ceux qui viendront après nous, pour réaliser une continuité, comment dirai-je? humaine. Certes, cela exige de la sincérité et de la patience, une grande patience de la part de celui qui écrit, et une grande patience de la part de celui qui reçoit le message, une sorte de passion désintéressée. Que faire avec un lecteur pressé, un hurluberlu qui veut qu'on l'amuse, un vaurien pressé: il n'a pas le temps, il court, il a quelque chose d'urgent à faire; il est regrettable que même de grands écrivains ont parfois sacrifié au dieu Demagos de Phypos, pour distraire les endormis; non, il faut les secouer, hurler à leur oreille, non point les distraire. Les non-évolués, les paresseux mentaux n'ont qu'à aller à l'Alhambra ou écouter les émissions puériles et doucement pédantes de la radioconfusion: cela ne fait rien, leur sentence de condamnation à mort est déjà signée, je l'affirme. Va-t'en, paresseux, ta lecture me déshonorerait. Je ne sais pas si je concluerai un jour ces notes chaotiques, si je pourrai les organiser en une structure littéraire, je ne sais pas si, alors, elles auront quelque valeur, et de quelle sorte, je ne sais pas si quelqu'un les lira un jour. Mais s'il se décide à les lire il faut qu'il ait la patience de se découvrir lui-même. La culture ne résulte pas de la rapidité ni de la multitude des informations, la culture est une affaire de patience, la capacité de se dépasser par l'effort et la sympathie accordée à des sphères qui nous sont étrangères, à des questions qui ne nous concernent pas directement. Mais alors, dit en riant froidement mon éternel contradicteur, pédagogue et bourreau Virgile qui, feignant de me guider en enfer, m'oblige à y pénétrer toujours plus bas, si l'acte de culture est justement l'effort de se détacher de soi, de se passionner patiemment pour des questions qui ne vous concernent pas directement, qui ne vous intéressent pas, pourquoi ces pages sur lesquelles tu te penches, ces sensations que tu éprouves au sujet de ton passé proche et lointain. Mon guide est un logicien, il conçoit selon l'alternative: OU BIEN, OU BIEN. Je lui explique: on ne peut explorer son propre passé sans avoir eu un passé, on ne peut méditer sur soi-même si on n'a pas accumulé une certaine expérience, des erreurs, si on n'a pas été pris au piège de l'ambiguïté, on ne peut faire un retour sur soi-même que si on s'est ignoré pendant des années, si on a été attiré par ce qui était en dehors de soi, si on a essayé pendant des années de se passionner pour des problèmes qui concernaient les autres, ou, pour parler comme Proust, on ne peut retrouver le temps qu'après l'avoir perdu. Mais pour se perdre, pour se dépasser, pour être avec les autres, il ne faut absolument pas se l'être proposé, mais être entraîné spontanément, en quelque sorte à votre insu, dans des régions insoupçonnées. C'est seulement après avoir voyagé beaucoup en dehors de soi et appris à connaître ses possibilités et surtout après avoir abouti à une impasse, devant l'échec, qu'on acquiert le droit de s'arrêter, de se recueillir, de descendre dans les profondeurs de son esprit, là où notre destin caché s'est mêlé, parfois s'est fondu avec celui d'autres gens de telle manière que vous n'êtes plus vous-même, mais un croisement de destins, mélange de sensations et d'histoire, de ce que les autres ont imprégné en vous et de ce que vous avez marqué sur l'existence des autres, que vous cessez d'être un simple Moi pour devenir un monde à un moment de son devenir. En un tel moment de profond découragement, vous avez le droit de vous enfoncer dans votre existence gravement et cruellement, sans espoir, car tous sont descendus en enfer mais dix d'entre eux, peut-être, ont pu revenir pour faire le récit

de leur voyage. Nous ne pouvons réaliser le paradis, nous enseignent les maîtres, les Mages, qu'après être passés par l'enfer; mais il est inutile de traverser l'enfer si on ne pressent pas le paradis. Ceux qui ne sauront jamais rien croient que le paradis est une notion enfantine du temps où ils jouaient et ne travaillaient pas, feignant d'oublier que l'âge cruel de l'irresponsabilité est celui où les peurs sont les plus accablantes. Je m'enfonce dans ce voyage dont je ne sais si je reviendrai jamais sous les étoiles, et ceci est mon journal de bord, un acte de pure nécessité intérieure.

(Extrait du roman *En descendant*, 1968; cf. R.R. n° 2/1969, «La Littérature — action vécue»)

En français par Nelly Florescu

V E R O N I C A P O R U M B A C U

L'Option *

...Un bref interlude d'Hésiode; puis, mes aptitudes de traducteur virent dans une autre direction. Mon patron a l'ambition de donner une réplique moderne aux élégants plaidoyers d'un collègue de barreau toujours émaillés de textes grecs. Il ornera donc les siens avec des citations d'Hegel et de Feuerbach. Quelque bizarre que cela paraisse, mes premiers rudiments de dialectique je les acquis lors de mes fonctions de secrétaire d'un gros terrien libéral. Bien entendu, ces textes prémarxistes que je traduis automatiquement n'ébranlent guère mon château de certitudes théistes, pas plus que ne l'avaient fait les prêches en faveur de la révolution mondiale que me débitait une petite couturière au temps de mon adolescence. Alors, comme d'ailleurs aujourd'hui encore, «la philosophie n'est pas mon fort». Lorsque, un mois plus tard, Dumitran me demande si je peux traduire pour lui des extraits de jurisprudence italienne, je l'assure, après une seconde d'hésitation, que « ma connaissance de l'italien me le permet amplement ». Mon culte pour les langues donne enfin ses fruits. Rien ne me semble aussi facile à apprendre qu'une langue apparentée au roumain. A Rome, je comprenais tout, tout ce que j'entendais dans la rue. J'allais même jusqu'à me faire comprendre dans mon volapük italo-roumain.

C'est ainsi que je dois ajouter à mes heures de service celles dédiées à l'étude-éclair de cette nouvelle langue, que m'enseigne un jeune homme, « docteur en philosophie et sociologie avant que d'avoir été étudiant » —, comme me le présente mon ami Tone Ghivent. Ce qui frappe chez ce jeune professeur — qui ne veut rien entendre au sujet de ses honoraires — c'est sa taille, plus petite que celle de mon père. Ceci n'aurait aucune importance, si je n'avais souhaité dans mon entourage imaginaire que des géants. Au reste, le petit professeur a un air très sérieux, avec sa tête légèrement asymétrique, son large front surmonté de cheveux noirs en brosse, son regard mobile et communicatif atténuant la dureté des traits. Ses pas sont accompagnés par le bruit de ses souliers ferrés lorsqu'il remonte l'escalier qui mène à ma chambre. Sa gaucherie me le rend sympathique, surtout quand il enlève ses lunettes pour les essuyer d'un air compassé avec un grand mouchoir quadrillé. « L'italien, je l'ai appris tout seul — dit-il. De même l'allemand et le latin. Et maintenant je m'occupe de la langue persane... » Digne fille de mon père, la passion pour la philologie de mon professeur, qui a fini son lycée en donnant des leçons particulières, me rend spécialement réceptive à ce qui allait suivre. Le jeune professeur est le premier jeune homme qui me dit des choses importantes dans la vie et sur la vie, même si ce n'est pas exactement ce que j'avais en vain attendu de mon collègue transylvain ou du beau violoniste. Comme, d'autre part, il est le premier et la seule personne à m'accorder une certaine

attention, tout ce qu'il me dit me paraît la sagesse même, et me semble, en tout cas, décisif pour mon destin. A vingt ans, on désire tellement la compagnie d'un garçon que je prends même ses explications politiques pour un secret hommage apporté à ma personne. Toutefois, je ne me serais jamais coiffée spécialement pour lui, comme d'ailleurs je n'ai jamais perçu chez lui le moindre mot ou geste trahissant une intention de flirt. Ce qui ne nous empêche pas de trouver tous deux du plaisir à commenter la *Divine Comédie*, tout en gardant une universitaire distance entre nous. La minuscule édition de luxe envoyée à mon père, en 1913, par l'oncle Miron, passe donc dans ma propre bibliothèque. Ainsi, les premiers rudiments d'italien me sont enseignés sur le plus difficile des textes classiques.

Que j'aime le voir, mon petit professeur, tenant mon livre dans sa main et le caressant comme une femme, enfin, comme je m'imagine qu'on caresse une femme. Il furète dans ma bibliothèque coincée en angle droit, et me parle avec orgueil de la sienne, pour laquelle il s'est saigné afin de la doter de tous les volumes parus aux « Fondations », et des classiques allemands « cartonnés et non point brochés » de la collection Reclam. Nul hobereau n'évoquerait avec plus de fierté ses biens immobiliers qu'Adrian ne le fait de l'unique bien meuble de sa jeunesse. La raison et l'action incarnées en un seul homme ! C'est en ces termes que je décris à Otilia le professeur qui guide mes pas dans « la forêt sauvage de la vie ». Le style généralement sobre de ses commentaires il le fleurit en comparant les souterrains du passé imaginé par le poète florentin avec le futur sombre de nos tyrans contemporains, car un poète est avant tout un prophète. L'impénétrable forêt de Dante serait une anticipation géographique de la jungle où les hommes se lacèrent les uns les autres en vertu de lois préhistoriques. « A cela près, que notre sortie de l'enfer sera différente, nous ferons nous-même *crouler* cet échafaudage pourri». Le verbe fortement souligné du professeur me fait tout de suite associer ses soucis à la trouble anarchie des pensées de Lyda. D'où, un tressaillement de crainte, que lui, calmera aussitôt et sans se hâter, en m'assurant que l'ère des révoltes à la Spartacus est bien révolue, qu'il n'est pas de ceux qui dynamitent aveuglément un régime, sans avoir tracé à l'avance les plans de ses futures constructions. « Nous sommes capables de faire l'un et l'autre, mon petit. » Et si je lui demande qui sont tous ces « Nous », il me répond, avec le même calme: « Nous, nous les prolétaires. Les prolétaires de tous les pays. » Or, après tant de recherches de mon propre moi, à travers l'Ancien et le Nouveau Testament, à travers les fictions de l'enfance et les réalités qui suivirent la rébellion, ce: NOUS, LES PROLÉTAIRES m'apparaît comme une boussole. (Qu'importe que je ne sois pas moi-même une prolétaire, ce détail ne me concerne pas, semble-t-il.) Oui, une boussole, enfin trouvée, pour me sauver dans un monde en dérive, où sévit l'inquiétude de chacun en dépit de la relative liberté de tous. Avec son perpétuel: « bonne chance, mon petit ! » il me conduit par la main, me laissant croire, en bon pédagogue, que j'ai parcouru moi-même le chemin entre le doute et la résolution et bientôt j'adopte par mimétisme, ses arguments et son langage. Tu as raison, lui dis-je, encore deux ou trois ans de préhistoire, et notre rue se jettera aussi dans la sordide fosse à ordures de la ville. Dans un mois, dans un an, c'est toujours à ça que j'aboutirai, peut-être même à pire que ça. A vrai dire, il ne me restera plus qu'à choisir entre la mort du déporté docile et la fin du guerrier. *Tertium non datur*, Adrian ! comme je me sens bien lorsqu'il choisit pour moi, tout en me faisant croire que je le fais moi-même. Et que je me sentirai ferme, à ses côtés, aux premiers jours de la Liberté. Un soldat en civil, ignorant la stratégie et la tactique, heureux par cela seul, que son pas sur l'asphalte bat la cadence du futur... Et c'est peut-être à cause de cela aussi qu'Adrian, l'amoureux des sciences sociales, l'homme qui accomplit point par point tout ce qu'il projette, m'apparaît comme un symbole plutôt que comme un être en chair et os. Or, j'ai toujours préféré les symboles aux humains.

Certes, il serait injuste rendre responsable le professeur de ma vision du socialisme : celle d'un miracle descendu du ciel pour apporter ici-bas l'entente parmi les hommes. L'explication doit être cherchée ailleurs. Née dans une maison où personne ne vivait sans la pensée de Dieu (que Ieronim avait remplacé par les Muses et papa par Notre Dame la Justice), je cherche moi-même parmi toutes les affres et toutes les souffrances destinées aux hommes de notre siècle, une explication commune, une solution commune, une foi capable de nous sauver tous au nom du Seigneur ou au nom de l'homme, de l'Homme avec la majuscule de la Majesté, avec le nimbe de l'avenir

autour du front, avec, dans mon imagination, la Clé du Bonheur Universel dans la main. Cette dernière notion irrite Adrian, qui m'explique, scandant ses paroles avec son crayon: « Le Bonheur avec majuscule est une illusion, mon petit! Et, pour l'amour de Dieu!, le socialisme n'est pas une maison de poupées idyllique et rose, et encore moins une religion. Le socialisme, c'est une histoire possible, un nouveau partage économique du monde. Comment pourrais-je me le figurer comme un paradis terrestre, quand je sais qu'il devra arracher des mains des uns ce que jadis ils s'étaient approprié (injustement, s'entend) pour passer le tout aux mains des autres, fussent-ils l'écrasante majorité des hommes?»

— Mais, lui répondis-je, n'est-il pas dit dans l'Evangile: « Je ne vous apporte pas la paix, mais le glaive »? Et je suis fière de pouvoir lui prouver que j'ai tout compris. Naturellement je ne remarque pas son sourire ironique lorsque, ayant trouvé un texte sacré qui confirme sa prémisse, tout me paraît clair et démontré. C'est alors qu'Otilia, non par amabilité, mais par curiosité, désirant connaître mon professeur, ouvre la porte et entre portant deux petits verres de kirsch sur un plateau. A mon grand regret, mon invité se lève poliment, pour la saluer (il ne baise jamais la main) et il me semble surprendre une lueur moqueuse dans les yeux de ma sœur pendant qu'elle le mesure de pied en cap. Elle était aussi grande que lui. Pas un millimètre de différence. Mes déductions sont, comme toujours, hâtives. La sympathie d'Otilia pour lui devait demeurer à jamais intacte, alors que moi j'allais lui trouver mille défauts. Bien plus: au seuil de notre séparation, ma sœur allait plaider si chaleureusement pour lui, que je ne pourrais pas m'empêcher de lui demander, avec irritation, pourquoi elle ne pensait pas le garder pour elle. Elle le défendait avec un parti-pris plus fanatique que ses propres opinions à lui.

Est-il fanatique — comme le croit mon père? Non. Plutôt un intransigeant, ou, du moins, un fanatique lucide, s'il est permis de rapprocher des termes si antithétiques. Il refuse toute suggestion qui n'aurait pas passé par sa propre raison; il repousse toute croyance trouble sur « le péché originel et les châtiments implacables ». « Des fautes de l'histoire, l'individu n'est pas responsable», me dit-il, avec une assurance contagieuse. Au lendemain (ajoute-t-il) de la révolution, je peux être sûre de divorcer de ma machine à écrire et d'entrer, avec lui, à l'Université. Et pendant que, fermant les yeux, je me réjouis à demi de me voir dans le grand amphithéâtre aux côtés d'un collègue dont la taille est au-dessous de mon barème masculin, il prononce les mots: « Après la révolution » comme s'il me disait: « demain on se voit à la Faculté.» Pour lui, les mois et les ans n'ont pas d'importance. Son visage même n'a pas d'âge, ainsi que son veston retourné déjà deux fois et qui garde éternellement son aspect soigné! Sur des lèvres énergiques comme un ordre, dirait mon père, la solidarité, la résistance, les abstractions courantes de notre vocabulaire acquièrent une vie et un contour concrets. Leur force ou leur magie retourne à l'envers les jumelles par lesquelles je regarde les détails hypertrophiés de la préhistoire, me permettant de les voir de très, très loin, du siècle futur peut-être. Opération familière au cours de mes vieilles méditations thérésiennes. Je m'exerce à ne vivre que dans le futur, exercice qui me sera particulièrement utile lorsque les imperfections du début troubleront plus d'une fois mes rêves de bonheur. Si Adrian s'exprime en formules synthétiques, voire même schématiques, cela ne me dérange guère. A vingt ans mon oreille est vierge au son de la nouvelle doctrine; ma tension me rend avide de certitudes, à l'instar des convertis paléochrétiens écoutant les prêches de Saint Paul. D'ailleurs Adrian, qui sent ce que la foi représente pour moi, procède avec délicatesse, avec une stratégie soigneusement pesée et me donne à lire le poème en prose : *Jésus* de Barbusse; si le Nazaréen fut le premier prophète communiste, je peux me permettre d'être le dernier apôtre de la doctrine. C'est seulement après ce méandre naïvement théiste, que j'arrive à une adhésion, disons théorique, à un mouvement athée sans en analyser plus à fond l'idéologie. Dans un monde de déchirements unanimes, le socialisme m'apparaît comme un noble instrument, investi comme d'une grâce divine afin de mettre un terme au chaos contemporain, de sauver le monde de l'angoisse. Et c'est ainsi que, issue d'une famille dont aucun des fils n'était descendu dans le forum pour y défendre les couleurs d'un parti, moi, une jeune fille, me trouve prête à prendre un étendard et une identité conspirative (Adrian non plus ne s'appelle pas Adrian, mais personne, sauf peut-être ses parents, ne l'appelle par son vrai nom). Lorsque je dois choisir, je

prends sans hésiter le nom de Magda, en pensant à ma nourrice Măgălina. Et pendant que mon père consulte de plus en plus souvent le dictionnaire des célébrités israélites, moi je me sens de plus en plus proche des Jeunesses communistes, rien que pour le moment isolée de mes semblables. Toutefois la solution d'Adrian je ne l'accepte que légèrement adaptée. Le socialisme l'a raccordé à l'univers; moi, grâce à lui, je rejoindrais à nouveau le petit monde de mon enfance. L'avenir m'aide à renouer des fils avec le passé immédiat, le chemin de Liscov passant, cette fois, par l'Europe.

Tu as devant toi — me dit Adrian — une série d'épreuves à passer pour devenir «Jeune communiste ». Perspective tonique en dépit de ses dangers, une nouvelle série « d'examens l'école de la vie», devant un maître m'inspirant avant tout le respect. Me voici donc non seulement utile, mais aussi nécessaire à l'Histoire. Que peut demander de plus une jeune fille comme moi, torturée par l'inutilité de sa propre personne? La seule chose qui ébranle ma résolution c'est un sentiment de culpabilité envers mon père. Nos actions, menues et pâles, couleur de réverbère camouflé, peuvent mener l'otage devant le peloton d'exécution. Mon choix n'avait pas suscité de grands problèmes de conscience; cette culpabilité est mon seul drame cornélien. Aussi, lors de ma « première déclaration d'indépendance vis-à-vis de la famille », je dois réprimer la peur pour ma peau (la peur d'être surprise par les agents le fusain à la main), mais aussi les remords envers mon père. La peur, Adrian sait me la calmer. Les remords, il les observera doucement, délicatement, avec une sollicitude pour laquelle je lui porte une silencieuse gratitude.

(Extrait du volume *les Portes*, 1968, cf. RR. 2/1969)

En français par D. I. Suchianu

I V A N D E N E Ş

Le Montreur de marionnettes

Le fragment ci-dessous fait partie du roman du même nom, paru en 1968, caractéristique pour la littérature qui se consacre au débat des problèmes théoriques de la spiritualité contemporaine.

Il existe des saisons misogynes et d'autres favorables à l'amour. Est-ce la faute de ces mystérieux rayons cosmiques, qu'on ne connaît pas encore très bien — et qui semblent avoir hérité des vertus et des attributs des créatures astrologiques de jadis — ou bien, purement et simplement du climat, ou peut-être, dans une mesure moindre, de certaines conjonctures sociales momentanées, un peu plus heureuses, plus favorables que l'ambiance habituelle, il serait difficile de l'expliquer, mais le fait demeure, et a été presque établi par les données statistiques: il existe des périodes, qui se définissent parfois en terme de quelques semaines seulement, où l'amour semble flotter dans les airs, comme les aigrettes de pissenlit, et il n'est aucunement nécessaire que cet intervalle de temps coïncide sur le calendrier avec celui du réveil de la terre. L'automne suivant, on enregistra un pareil phénomène.

Les premières feuilles sèches couvraient les trottoirs, les rues s'emplissaient, le matin et à une heure, du vacarme des enfants allant à l'école ou en revenant, les jeunes filles commençaient

à porter des robes fermées au ras du cou, mais le soleil avait quelque chose d'enveloppant et d'excitant, qui semblait animer jusqu'aux bas-reliefs gris, séculaires, des saints asymétriques sculptés sur le portail en ogive de la cathédrale gothique. Dans la vieille ville, les maisons basses et peintes de couleurs ternes semblaient rajeunies et accueillantes. Les ruelles baroques, sur le chemin de la colline, avec leurs marronniers et leurs vieux tilleuls orgueilleux, qui dissimulaient des lampadaires anachroniques, semblaient abriter dans leurs couronnes raréfiées et fanées, des idylles tardives. Et là-haut, au flanc de la colline, le vieux cimetière, agencé dans l'esprit historique de la déclaration de tolérance — et qui abritait, sur des parcelles voisines, dans une coexistence véritablement et à jamais pacifique, des morts de toutes les confessions — suggérait l'étude polychrome d'un grand coloriste.

Abel Andru montait à pas lents l'allée principale du cimetière. Il voulait parvenir au sommet de la colline, pour redescendre en faisant un grand arc de cercle, contournant une bonne partie de la ville, jusque chez lui. Il sentait le besoin de faire une promenade longue et fatigante, où le bruit de ses pas lui tiendrait lieu d'interlocuteur.

Un peu plus tôt, quittant le podium du théâtre de marionnettes, et voyant que Saul était parti — sans doute avait-il de nouveau reçu une commande particulière de la part d'une maison d'édition ou bien d'un établissement public — il avait été pris d'un grand attendrissement causé par un sentiment de pitié pour lui-même.

Ce n'était pas la première fois qu'il éprouvait ce sentiment, et puis la mort d'Enikö et de son fils, la conscience superstitieuse — qui, à la suite de son adhésion irrationaliste, récente, commençait à être moins violemment inhibée, à s'élargir quelque peu — de son appartenance à une filiation d'hommes damnés, la découverte de la duplicité de celle qui s'était éteinte, l'apparition et la disparition d'Ondine, sa solitude et, enfin, l'inévitable insuccès de l'Enfant aveugle, qui refusait de voir le monde, le prix réel de son titre d'homme libre, tout cela avait envahi simultanément sa conscience, et, lui-même ne savait pas comment, le désir de se rendre au cimetière était né en lui.

Il n'y était pas revenu depuis l'inhumation: il estimait qu'il n'avait rien à y faire. Sa rébellion antimathématique et prohumaniste n'avait réussi à éveiller en lui aucun frisson, ni le culte des morts. Il était poussé maintenant par une espèce de curiosité: Avram Andru, optimiste incurable, et ayant une foi robuste en sa succession, avait payé une série de concessions perpétuelles, dont trois seulement étaient occupées jusqu'à présent. En fait, cette visite aux tombes qu'il savait entretenues avec soin par sa tante Raveca — y compris celle de l'« impie » — n'était qu'un prétexte: ce qui l'attirait à présent vers la colline, c'était le souhait mélodramatique de voir le lieu de son propre repos éternel.

D'où venait qu'il versait dans un sentimentalisme douceâtre? Pourquoi ce « Pêcher » et « l'Enfant aveugle »? Et surtout le final de « l'Enfant aveugle »?

Saul avait des trouvailles brillantes, il imaginait des solutions plastiques absolument originales, il organisait la mise en scène en un temps étonnamment court. Nathan Goldschmied lui avait apporté un accompagnement musical qui élevait la qualité du spectacle: c'était une bande de magnétophone enregistrée par sections chronométrées avec une précision de l'ordre d'une fraction de seconde — ce qui exige de la part du montreur une discipline de fer, presque antiartistique, ne permet aucune espèce d'improvisations ou de solutions spontanées — avec une musique sérielle et concrète qui, bien que contrastant du point de vue du style avec le message et l'idée de la pièce, intervenait toujours au moment opportun, mutant l'action traditionnellement archaïsante de l'Enfant du charbonnier dans une atmosphère moderniste. La première avait été fixée à la fin de la semaine, et les invitations protocolaires lancées depuis quelques jours.

Au cours de la répétition générale de la veille, il avait observé avec attention le docteur Nathan Goldschmied qui, pendant près de deux semaines, était resté jour et nuit au théâtre, travaillant, les manches retroussées, à l'installation de sonorisation des coulisses, avec l'aide de la pianiste bossue, qui s'occupait d'habitude de l'appareillage électronique, et il avait surpris sur son visage une expression de mauvaise humeur et d'exaspération. Il avait la nette intuition que le docteur n'aimait pas la musique de spectacle, qu'il la sentait au contraire mal adaptée et étrangère à ses conceptions, plus encore que celle du « Pêcher ». Se remémorant la fameuse après-midi

de l'église luthérienne, et leurs discussions ultérieures, Abel s'était dit qu'il ne pouvait en être autrement: Nathan Goldschmied était trop porté sur la joie des sens, il était trop bonhomme — d'une bonhomie plus ou moins syncrétiste, subjective et compliquée, cynique — et trop peu intellectuel, systématique et porté aux abstractions, pour pouvoir apprécier, après la majesté recueillie de la « Passacaille » et des « Préludes choraux », les successions inharmoniques, serrées, librement enchaînées, non mélodiques, mais si expressivement modernes de la musique construite avec la conscience écrasante de l'existence de la bombe atomique. Cela fit naître en lui un doute pénible, presque douloureux, à propos de la paternité de l'accompagnement musical du spectacle — il percevait maintenant clairement les accents ironiquement démoniaques, en particulier dans le finale, au moment du refus de prendre acte de la réalité du monde —, mais tout ayant été mis au point dans des conditions on ne peut plus prometteuses, il chassa ce doute sinistre ; il était trop fatigué. « L'Enfant aveugle » et le départ d'Ondine avaient épuisé la plus grande partie de ses ressources; si son enquête avait eu un résultat concluant, si ses doutes avaient été confirmés, il aurait été contraint d'interrompre toute espèce de relation avec le docteur et d'élaborer à nouveau le spctacle dans une nouvelle conception — et renoncer à l'adaptation minutée conformément à la musique fournie par Goldschmied — et, tristement, il se résigna à accepter ce compromis nébuleux, avec le vague espoir que le problème ne serait jamais élucidé.

Il sentait, il savait que s'il avait été placé jadis, en un moment de moindre usure physico-nerveuse, devant un tel problème, il n'aurait pas hésité un seul instant. Ce qu'il faisait à présent en s'imposant silence à lui-même, en renonçant à rechercher la vérité, équivalait à un acte d'improbité scientifique au laboratoire. Mais au laboratoire, même une fatigue extrême, même l'épuisement total de ses ressources nerveuses n'auraient pu le déterminer à un tel compromis, parce que, il s'en rendait compte à présent, les données du laboratoire sont universellement valables, et impliquent une *responsabilité*. Ici, par contre? Il se rappelait un principe fondamental de la conception pédagogique de son père: *Res severa est verum gaudium.* Qu'était-il advenu de son ordre moral? Où était sa discipline sévère? Le manque d'inspiration, la composition de « l'Enfant aveugle » par petits fragments, par la méthode déductive, l'avaient si complètement vidé, qu'il avait commencé à glisser. Il était conscient de ce qui se passait en lui, et cela aggravait son état d'hébétude, au lieu de lui donner la force d'y résister. La vie artistique étendait vers lui ses tentacules morales, l'embrassant pour mieux l'étouffer.

L'épuisement — sans aucun doute, c'était l'épuisement qui était responsable de son intolérable sentimentalisme. Seule une vigueur mâle vous rend capable de lucidité. Les tendances sentimentales, l'attendrissement mélodramatique, sont caractéristiques des femmes, des garçons pubères et imberbes, ou de ceux atteints de la prémonition de leur fin, consumés et épuisés. « Le Pêcher », « l'Enfant aveugle »—la plaidoirie du train en faveur de l'irrationnel et du cœur, toute sa révolte, sa tentative d'évasion, qu'était-ce d'autre que de la fatigue?

Pourquoi s'était-il senti vigoureux durant la lecture du traité axiomatique de physique théorique, pourquoi, sous son influence, avait-il réussi à attirer la Libellule, au-delà des mots, malgré les mots, lui inspirer ce sentiment de ferme protection, que seul un homme libre pouvait lui donner, et auquel elle-même avait apporté l'offrande de sa virginité?

Et à présent, quand Ondine n'était plus, quand le spectacle était ciselé et parfaitement mis au point — à présent il grimpait vers le cimetière...

Quand l'homme a toute sa raison, il se penche vers l'objet, induisant et déduisant, recréant le monde en abstractions. Mais quand il se retourne sur lui-même, quand il commence, d'une façon ou de l'autre, à faire de l'introspection — c'est signe de décadence, de défaut d'énergie. Il y eut d'abord Homère. Les lyriques apparurent sur le tard. Et puis, ses spectacles jusqu'à présent n'étaient même pas du théâtre de marionnettes authentique, rien moins que la raison investigatrice se penchant sur l'objet! « Le Pêcher », « l'Enfant aveugle », des productions autobiographiques lyriques, définies par l'incapacité énergétique.

Où étaient restées ses idées originaires? Il eut un sourire amer en se rappelant le matin du Premier de l'An, dans l'atelier de son vieux maître, sa première rencontre avec Enikö, où il avait été saisi d'enthousiasme à l'idée qu'Yves Jolly avait réussi à attribuer à l'air la densité de

l'eau... Où étaient restées ses idées majeures, sa tentative de reconquérir l'homme par l'application, au théâtre de marionnettes, d'une vision scientifique moderne justement?

Quelle inconstance, quelle inconséquence, quelle disponibilité à l'égard du compromis! Quel manque de virilité, quelle abdication de la pensée majeure! Quelle tristesse, pour conclure!

Il s'arrêta, se dominant avec peine: il était furieux contre lui-même, tout à coup, il se méprisait profondément. Il se secoua, comme s'il avait voulu se débarrasser de quelque impureté, et prit brusquement une décision.

Le prochain spectacle serait de caractère scientifique. Il serait moderne et plein d'audace. Il créerait son propre langage, différent de tout ce qui avait existé jusqu'à présent sur les scènes de marionnettes. Il défierait le monde et lui jetterait à la face sa vérité — ou peut-être n'était-ce pas assez — et la vérité d'Ondine aussi? Il existe une beauté, autre, nouvelle, une beauté particulière, dans tout ce qui est moderne. Les géométries non euclidiennes, les espaces non intuitifs — dont les conservateurs prétendaient que de géométrie et d'espace ils n'avaient que le nom, et que c'étaient en fait seulement des calculs — les géométries nouvelles doivent posséder leur propre esthétique, qu'il fallait énucléer, débarrasser de sa coquille, de même que Michel-Ange qui avouait se borner à éplucher les statues de leur enveloppe de marbre inutile...

Au fond, du point de vue du théâtre de marionnettes, qu'y avait-il d'intéressant et d'exceptionnel dans son nouveau spectacle? En aucun cas le message — car, en premier lieu, celui-ci n'était pas caractéristique du théâtre de marionnettes, c'était un message universellement humain et qui pouvait fort bien être abordé sous toute autre forme artistique. L'adéquation ou la non-adéquation avec le monde imaginaire d'un aveugle, la déception ou l'exaltation produite par la confrontation de l'imagination avec la réalité, ont déjà fait l'objet de diverses analyses artistiques. Saul avait attiré son attention — il possédait une vaste culture littéraire — sur la « Symphonie pastorale ». Intéressante, singulière, originale, était la tentative de reconstitution figurative, morphologique et chromatique d'un monde irréel, imaginaire, plus exactement d'un monde non intuitif pour le personnage central. Et si, par des artifices, par des métaphores poussées à l'extrême limite, en provoquant des associations d'idées éloignées et en stimulant l'imagination, il avait accompli cette performance majeure, si l'esprit du spectateur réussissait à reconstituer le monde de l'Enfant aveugle — donc un monde non intuitif, *calculé psychologiquement* — alors pourquoi ne réussirait-il pas cette performance dans un spectacle qui évoquerait également un monde non intuitif, mais calculé selon des méthodes *physico-mathématiques*. Pourquoi ne renoncerait-il pas au message affectif, au sentimentalisme douceâtre?

En révélant une esthétique particulière des nouvelles géométries, en suscitant par conséquent le frisson du spectateur devant la beauté spontanée, naturelle, de ce qui, initialement, semble être seulement le résultat de calculs, on apporterait un contre-argument, on porterait un coup plus fort à l'univers de Spiegelmann, Jacobson *et ejusdem farinae* qu'avec le plus beau et le plus attendrissant des drames connus. En principe, on n'aurait besoin d'aucune narration, ni d'action. La beauté d'un simple exercice géométrique suffirait, à condition d'en trouver la clef. Le déplacement. C'est tout. Comment Ondine avait-elle dit? « Tout ce qui existe, est beau. Et il est bon que cela existe. » Certes, tout ce qui existe n'est pas beau, et il n'est pas bon que cela existe... Il dévoilerait aux hommes un monde qui existe — évoqué et prouvé, avec une nécessité existentielle inexorable, par un calcul sur le papier, par un effort logique et rationnel — et qui, au-delà de sa simple existence, au-delà de l'assertion généreuse de la Libellule, doit nécessairement posséder aussi ses beautés propres, inédites.

Mon ami et héros Abel Andru sur le parcours de cette promenade fermait, sans s'en rendre compte, un cercle. L'honnêteté et l'esprit de suite avaient contraint son évolution intérieure à revenir, sur un autre plan et à un autre échelon, à la problématique dont il s'était évadé. Consignant ce fait, en qualité de chroniqueur de sa vie, je devais inévitablement en arriver à me demander en quoi son calvaire était-il nécessaire? Pourquoi a-t-il fallu qu'il perde des mois et des années, pour rencontrer à nouveau, dans un domaine périphérique par excellence, comme le théâtre de marionnettes, la problématique dont il avait cherché à s'évader, lorsqu'il travaillait dans un domaine aussi essentiel de la vie contemporaine que la recherche scientifique?

La réponse est simple: c'est parce que les hommes ne se consacrent pas seulement à ce qui est *nécessaire.* Souvent, cherchant à distinguer ce qui est essentiel de ce qui ne l'est pas, nous éliminons les coordonnées objectives, réelles, du monde qui nous entoure, pour les remplacer par celles que, subjectivement, nous considérons nécessaires à nous-mêmes. Au fond, la solution proposée par son frère Adam — de partager son temps entre les deux domaines — eût été lucrative, pour un homme ayant un tempérament et un caractère normaux. Elle ne pouvait l'être pour l'intransigeant, le totalitaire Abel Andru. Et alors, suivant la filière avec la conséquence logique que nous lui empruntons, nous aboutissons inévitablement à une autre question: quel est le problème *de fond* qu'il a mal résolu? — car les événements dont il a été le héros, la trajectoire concrète de sa vie, n'apparaîtront plus, au bout de cette poursuite, que comme la conséquence pragmatique, fatale, d'un jugement, d'une évaluation erronés.

Je lisais, il n'y a pas longtemps, dans une revue française, qu'un roi congolais avait traduit en jugement un journaliste français, parce que celui-ci l'avait accusé d'avoir pris part, à l'occasion de l'assassinat du grand patriote Patrice Lumumba, à un banquet où avaient été consommés des partisans de Lumumba, et qu'il avait gagné son procès, parce qu'il n'avait pu être prouvé que le roi y avait mangé aussi lui-même, et non pas seulement ses courtisans. Le fait a eu lieu à une époque où l'exploration du cosmos et l'alunissage d'un homme sont devenus des thèmes banals, quotidiens, où les chirurgiens font la transplantation du cœur, où Sol Spiegelmann a synthétisé *in vitro* l'acide ribonucléique.

Je lisais, il n'y a pas longtemps, le récit du suicide par le feu des bouddhistes, en signe de protestation, dans les rues des malheureuses villes sud-vietnamiennes — à une époque où nous disposons de satellites de communication et de lasers, où nous opérons avec des modèles mathématiques dans les disciplines sociales, et où la linguistique mathématique a réussi à fondre dans des moules universels symboliques toutes les langues que Dieu a abattues sur l'humanité, quand elle a voulu élever la tour de Babel.

Je crois que, statistiquement parlant, plus de la moitié de l'humanité n'a pas encore pris connaissance du fait que l'eau est composée de deux parties d'hydrogène et d'une partie d'oxygène — à une époque où la science des statistiques a atteint des subtilités tardives, détenant indirectement la clef de l'opulence de toute l'humanité. Il est inutile de donner d'autres exemples du décalage de la simultanéité de rythmes d'évolution très différenciés.

Indubitablement, si l'on en juge d'après la démarche de sa pensée, la place d'Andru se trouvait dans l'un de ces instituts, où quelques dizaines de sages bien rétribués réfléchissent à l'avenir. Grace à Dieu, cependant, dans notre horizon géographique il n'existe pas encore de tels instituts, et l'espèce des futurologistes scientifiques n'est pas encore née.

L'Europe a donné au monde une vaste culture, par-delà les tragédies subjectives consignées sur le parcours de son histoire, elle a eu la vertu d'évoluer à un *rythme naturel*, à un rythme auquel le système nerveux de l'homme a pu s'adapter. Je nourris la ferme croyance que l'Europe réussira à assimiler, de la même façon, toutes les données, tous les bonds qualitatifs récents — et ceux qui viendront encore — de la pensée scientifique contemporaine.

L'Europe a donné au monde non seulement Aristote et Descartes, Newton et Einstein, mais aussi Platon et Pascal, Enesco et Bergson. Et si nous avons le bonheur d'assister au superbe spectacle du triomphe de la pensée sévère, mathématique, nous sommes aussi la génération obligée de retrouver dans l'esprit souverain, le jeu libre, alerte, bénéfique de la pensée humaine instruite, libérée, affranchie des peurs mystiques.

L'Europe a donné au monde les grands principes éthiques: le contenu moral des dix commandements, le droit romain et l'idéal démocratique, l'idéal en vertu duquel tous les hommes ont également le droit de jouir de tous les biens de la terre, l'idéal de l'humanisme socialiste. Et bien que sous certaines latitudes éloignées de nous, la pensée scientifique ait acquis un tel développement technique qu'elle est devenue une menace terrible, qui plane sur toute l'espèce humaine, je crois fermement au triomphe final de la dignité humaine et au respect de l'individu. Toutes les fusées balistiques intercontinentales, avec leurs détonateurs thermonucléaires, prises ensemble, n'ont pas autant de poids que le geste du téméraire navigateur Francis Chichester qui, traversant

les mers tout seul, a fêté son anniversaire en habit au milieu de l'océan. On ne peut respecter que celui qui se respecte.

C'est là que réside la grosse erreur commise par mon ami Abel Andru: il a désespéré, et dans son amour désespéré — pour les valeurs traditionnelles de la culture européenne, devant les menaces épouvantables qui planent sur elle, aussi bien sur le plan matériel que spirituel, pris de pessimisme, il a perdu confiance en ses propres forces et en ses ressources, et en conséquence, il a perdu confiance et respect à l'égard de lui-même. Il a eu tort. Non point parce qu'il n'a pas regardé en arrière, vers le passé, mais parce qu'il s'est inspiré du présent pour préjuger de l'avenir.

Je crois à l'avenir de l'humanité, parce que les ressources de l'être humain sont illimitées.

Je crois à l'avenir de la poésie humaine, même si cette poésie n'a plus aucune ressemblance avec celle que j'ai connue. On n'a jamais écrit autant de poèmes, et il n'y a jamais eu autant de poètes qu'aujourd'hui.

Je crois à l'avenir du jeu humain, parce qu'à mesure que la science allège le fardeau de la société, l'*Homo sapiens* peut se permettre des loisirs gratuits, se récréer, pour devenir l'*Homo ludens*. Jamais les hommes n'ont joué autant qu'aujourd'hui.

Je crois à l'amélioration et à l'embellissement de l'homme, parce que la pensée scientifique n'admet pas l'erreur, alors que la nature commet des erreurs. Je crois à la prochaine disparition de la loi de Darwin, parce qu'il ne naîtra plus des hommes faibles et laids. Je crois que le Dieu des patriarches était hideux, parce que tous les estropiés et les misérables ont été conçus à sa ressemblance.

Je crois à l'humanisation ultime de la science, quelle que soit la forme que l'humanisme revêtira dans l'avenir, non point par un sentiment devenu axiome, non point par l'effet d'une intuition intérieure apodictique mais parce qu'il n'y a pas un degré de complication de la matière supérieur à celui qui compose la cellule de l'écorce cérébrale, et cette écorce cérébrale est la *nôtre*, celle des hommes, elle n'appartient ni à l'amibe, ni au singe anthropoïde.

Je crois avec une foi inébranlable au droit de l'homme à choisir librement la forme de la société où il vit, mais je crois aussi que tout être pensant choisira finalement la forme rationnelle de société humaine. Je crois au pouvoir illimité qu'a la raison d'étudier le cosmos et la société, d'en élucider les lois et de les soumettre, d'agir de façon antientropique. Je crois au règne final de la raison humaine sur l'univers, et je crois que dans l'univers matériellement élucidé et soumis peut s'intégrer un seul ordre humain—un ordre rationnel. En d'autres termes: au-delà de toutes les formes traditionnelles de la lutte des classes sociales pour le pouvoir, je crois à la victoire du communisme, par l'instauration de la pensée scientifique en tant que principe directeur des relations entre les hommes et par son application pour le bien de chaque individu, également et sans discrimination.

En français par Nelly Florescu

Réflexions sur le théâtre *

par **RADU BELIGAN**

Chaque fois que l'on parle de la crise du théâtre, je suis, en quelque sorte, satisfait. Pour survivre, la scène a besoin d'une permanente inquiétude. Elle doit être sans cesse confrontée avec la terreur de sa propre disparition, de sa mort imminente. Elle n'a pas le droit de sommeiller ni de se bercer de rêves de grandeur. Il est nécessaire qu'elle craigne les monstres, qu'elle résiste, qu'elle lutte. Sans quoi, elle courrait un réel danger.

Quelle est la nécessité dont se nourrit la dévotion du spectateur à l'égard du théâtre, quelles sont les joies privilégiées de cet art considéré comme « l'élite des plus émouvants et des plus décisifs moments de la destinée humaine »? Comment s'explique le rapport entre les périodes d'épanouissement du théâtre et le flux des révolutions sociales?

A l'origine des grandes créations du théâtre s'est trouvé le besoin de l'humanité de se purifier et de s'élever à ses propres yeux, en présentant la majesté de son destin, en décrivant sa lutte contre l'injustice, contre la mort, en découvrant ce qui est grave et définitif dans l'existence de l'homme. Quand nous revoyons aujourd'hui l'*Electre* d'Euripide, accablés par la souffrance pieuse de l'héroïne, par la violence des passions qui s'affrontent et se disputent son âme, par son orgueil dans l'humiliation et son désespoir dans la victoire, par ce qu'il y a d'implacable, c'est-à-dire de tragique, dans le conflit qui la déchire, nous comprenons aussitôt ce qu'est la véritable fonction du théâtre. Le spectateur de l'antiquité, sur les pentes de l'Acropole, aussi bien que nous-mêmes — qui, après tant de millénaires, assistons à la tragédie d'Electre, d'Oreste ou de Clytemnestre, c'est-à-dire d'êtres humains qui se manifestent en bien et en mal, qui se découvrent eux-mêmes — sommes tous dominés, en dernière analyse, par les mêmes sentiments de compassion pleine d'effroi et par la même tension intellectuelle, entraînés dans la sphère d'une grande œuvre de pensée et de beauté, qui a le don de nous purifier et de nous ennoblir. Car sur l'autel de la tragédie grecque brûle le feu inextinguible de la vénération pour le héros qui lutte contre la destinée, en d'autres termes, contre ce qui est inhumain, en protestant ne fût-ce que par sa douloureuse résignation. En effet, la scène de la tragédie classique est le foyer austère des débats dramatiques entre des positions diverses de pensée et de sensibilité, c'est le forum d'où émane un appel au combat contre des lois injustes.

Au public d'hier aussi bien qu'à celui d'aujourd'hui, le théâtre offre une possibilité de se connaître, de connaître le monde. Le théâtre possède le don miraculeux de nous lancer au centre de certains événements, de nous déterminer à comprendre leurs causes et leurs conséquences. Le théâtre est un appel à la participation, il engage notre responsabilité. Si, par exemple, nous voyons *Hamlet*, le drame du prince danois nous concerne nous aussi, il sollicite de notre part une prise de position. Parce que, comme l'a fort bien dit le héros de Shakespeare, juger un autre c'est se juger soi-même. Nous sommes sans cesse à côté d'Hamlet, de ce qu'il entreprend pour connaître la vérité quant à l'assassinat de son père et pour punir les coupables, nous sommes précipités en même temps que lui dans le tumulte des méditations sur la condition de l'homme, vivant des moments où les divers caractères cherchent, en tâtonnant, leurs limites et tentent de se définir. Il n'est pas dépourvu d'intérêt de rappeler qu'Hamlet lui-même comprend que le théâtre exige la participation des spectateurs, leur requiert de se prononcer. C'est pourquoi, dans le but de découvrir les assassins, il organise un spectacle. « J'ai entendu dire que des personnes coupables, / Assistant à une représentation dramatique, / Ont été tellement atteintes à l'âme par l'illusion de la scene, / Qu'elles ont sur-le-champ proclamé leurs méfaits. » (Trad. d'E. Montégut)

D'ailleurs, le théâtre constitue en un certain sens un tribunal, et c'est à juste raison que le dramaturge américain Arthur Miller estime que chaque pièce est un procès intenté à quelque préjugé, à un comportement erroné, à une institution sociale rétrograde, et que dans ce procès le public est en

même temps juge et inculpé. Ce que disent les témoins de l'accusation ou de la défense le concerne au plus haut degré, car, au fond, c'est de sa propre vie qu'il s'agit. Ainsi, chacun est impliqué dans le spectacle des *Sorcières de Salem*, qu'il ait ou non subi ou combattu concrètement la terreur mac-carthyste. En dévoilant le mécanisme social qui empêche les consciences de suivre le chemin qui les ramène à elles-mêmes, qui les oblige à ne pas penser, en dénonçant le substratum social de ce mécanisme qui vide l'homme de toute humanité, en montrant où peuvent conduire la lâcheté et le conformisme, le spectacle oblige le public à réfléchir à la part de responsabilité qui lui incombe, à nommer les principaux coupables, en un mot, à prendre position. Ce qui se passe sur la scène engage le spectateur, lui dévoile le sens de sa responsabilité sociale. Le théâtre oblige le spectateur à prendre acte de différents vices sociaux, de différentes carences. En voyant une pièce de théâtre dont les personnages sont semblables à lui, il est obligé de reconnaître ce qu'il n'aurait peut-être jamais admis autrement, il est tenu de faire des aveux pour lesquels il n'aurait peut- être jamais eu assez de courage, il se trouve dans la situation d'accepter une sentence morale que peut-être, avec horreur et opiniâtreté, il aurait refusé d'admettre. Après avoir indiqué que le théâtre est un instrument de connaissance du monde, qu'il a la faculté de présenter des héros vivant nos drames et nos luttes et qu'il nous donne la clé pour parvenir à leur connaissance, en nous ouvrant des horizons inattendus et en provoquant en nous des moments de méditation ; après avoir rappelé que le théâtre nous introduit au cœur même de certaines situations, nous obligeant à les juger et, ainsi, à nous juger nous-mêmes — nous devons ajouter que le théâtre est, par définition, un art de l'action. Nous ne voulons pas dire par là que ce qui se passe sur la scène est un fait dynamique, ce qui va de soi, mais que le théâtre appelle le spectateur à l'action. En faisant cette affirmation, je ne pense pas seulement aux pièces que nous avons coutume de nommer « mobilisatrices ». Même une œuvre qui se limite à présenter un drame ou une comédie implique le désir d'un changement, est un appel à l'action. Songeons par exemple à *Maison de Poupée* d'Ibsen. Qu'est donc cette pièce, sinon une protestation contre le manque de considération témoigné à la femme, une action de lutte contre une mentalité étroite et philistine, une action destinée à faire partager au public le sentiment du devoir vis-à-vis de soi-même ? Toute pièce qui parle de la nécessité et de la possibilité, pour l'homme, de vivre heureux (et quelle est la pièce de valeur qui ne parle pas du bonheur ?) est un appel à l'action. D'ailleurs Ibsen a écrit que chercher le bonheur c'est être sujet à l'esprit de rébellion.

Dans les comédies satiriques, le théâtre exprime on ne peut plus clairement ce trait qui le caractérise. On y attaque les mœurs et les institutions sociales dans l'intention évidente ou cachée de les modifier ; là, tout procède également d'un plan de lutte qui, pour s'achever victorieusement, a besoin du soutien des spectateurs. Dans sa préface au *Mariage de Figaro*, Beaumarchais note : « Les vices, les abus se déguisent sous mille apparences. Leur arracher le masque, les montrer tels qu'ils sont, voilà la noble tâche de l'homme qui se dévoue au théâtre. »

Les mots et les gestes sont, au théâtre, des pistolets chargés. L'artiste choisit son but, il fixe sur celui-ci l'attention des spectateurs, puis il tire le premier et attend que le public parachève l'œuvre ainsi commencée. Quand Caragiale nous met en garde, par la voix de ses personnages — et il le fait avec une exaspération manifeste et une violence déclarée — contre la turpitude d'une société dominée par la duperie morale et la farce intellectuelle, d'une société dont la devise est « laisse donc, Laké, dit Maké », d'une société où chaque idée supérieure est accueillie par l'exclamation : « Allons, on ne me la fait pas ! », le grand écrivain ne prononce pas seulement une sentence, il nous communique un sentiment contagieux de révolte, il nous somme d'agir.

Et nous devons dire qu'il existe, dans le vrai théâtre, une force d'influence des plus actives. L'écrivain soviétique Constantin Fédine relate, dans un de ses romans, un événement fort éloquent. Pendant la guerre civile, une troupe d'acteurs jouait devant un détachement de révolutionnaires — c'était l'idée d'un commandant intelligent et confiant dans la puissance mobilisatrice de l'art — la pièce de Schiller *Intrigue et Amour*. Eh bien, la pureté des sentiments exaltés dans cette œuvre, le souffle de l'idéal qui l'anime, ont passé tumultueusement la rampe, et, au finale du spectacle, les soldats étaient vibrants du désir d'affronter au plus vite l'ennemi. Si, le lendemain, ils ont remporté un triomphe, note l'auteur, celui-ci a été dû en partie à ce spectacle donné par des acteurs médiocres, à la lumière des bougies, dans une caserne à demi détruite et battue par le vent.

Si mon ami, l'ingénieur, vient au théâtre pour découvrir un ordre dans l'univers et en lui-même, pour élucider ses idées, ou, comme disaient les Anciens, pour se purifier, quelles pièces lui présentons-nous ? Toutes celles qui contribuent à constituer une image nuancée, exacte et mobilisatrice de notre temps, toutes celles qui lui permettent de prendre conscience, lucidement, de la société dans laquelle il

vit, ainsi que de lui-même au sein de cette société. C'est fort bien — me répondra-t-on — mais où se trouve, concrètement parlant, ce principe de cohésion du répertoire que vous avez mentionné précédemment? Nous estimons que l'unité et le mérite d'un répertoire découlent, en premier lieu, de la gravité des problèmes qu'il débat et de la profondeur avec laquelle ils y sont traités. Le niveau élevé d'intelligence, de sentiment, de culture, représente le premier trait d'union d'un répertoire. Un répertoire qui ne tient pas compte des faits essentiels concernant le destin de l'homme contemporain, qui ignore tout ce qui se rattache à la lutte pour une société supérieure, pour la paix, ne peut être aujourd'hui une source de vigueur, de connaissance, de clarification. Il deviendra, tout au plus, une source de divertissement, et les formes de contact entre la scène et la salle demeureront superficielles, transitoires et dépourvues de conséquences.

Dans l'émulation entre le théâtre, le cinéma et la télévision, le théâtre a toutes les chances de maintenir, incontesté et intact, son prestige de toujours. Et de le transmettre aux contingents les plus jeunes des spectateurs. A deux conditions: ne pas renoncer à ses éléments primordiaux, et participer intensément aux débats actuels. Ce qui revient, finalement, au même. Car le théâtre n'est-il pas un art par excellence public, directement englobé dans la sphère de la vie politique? Est-il encore besoin de rappeler que les grands moments du théâtre ont été ceux où il a pris part aux batailles du présent, où il a touché le cœur des masses, porté par la vague de préoccupations communes? Que le succès de Beaumarchais, de Caragiale ou de Gorki, ainsi que des acteurs qui ont joué dans leurs pièces, a été dû à leur solidarité explicite, déclarée, avec les mouvements avancés de l'humanité? Il est hors de doute que le théâtre a été et doit demeurer l'expression d'une confrontation et un acte de combat. Aristote a encore, comme il y a tant de siècles, parfaitement raison: la tragédie n'imite pas les hommes, elle ne raconte pas un événement, mais elle expose un conflit et constitue une certaine manière d'agir.

Peu importe si la représentation se déroule à la lumière des chandelles ou sous les feux des projecteurs, dans un amphithéâtre ou dans une salle ronde. Ce qui est important, c'est que la scène soit une arène où s'affrontent des personnalités de premier plan, aimées du public, de fascinants « gladiateurs » artistiques, dans une pièce qui représente une partie de notre vie, la partie la plus dramatique, la plus passionnante, la meilleure.

Ce que j'aime, au théâtre, c'est le moment où un texte se « met debout », sur la scène, le moment où l'idée s'organise dans l'espace, où ce qui était nébuleux dans la pièce devient concret, où la vie collabore, par son imprévu, à l'apparition de certaines idées que l'auteur lui-même ne soupçonnait pas.

Un poète incompris, un écrivain sans lecteurs — c'est un fait regrettable mais possible ; un acteur sans public — c'est un non-sens. Personne ne monte sur la scène pour jouer devant une salle vide. Peut-être cette condition particulière à notre profession m'a-t-elle déterminé également, plus d'une fois, à réfléchir sur les rapports qui existent entre l'artiste et son peuple, sur les voies et l'esprit dans lesquels cette communion peut être réalisée. De même que je n'ai jamais douté de sa nécessité, j'ai compris que la rencontre avec ceux auxquels nous nous adressons doit être authentique et dépourvue de simulation, qu'elle doit répondre effectivement à des nécessités du peuple, à son besoin de connaissance et de beau, de pensée et d'émotion. Et je n'ai jamais déploré la dépendance de l'artiste à l'égard du grand nombre, dépendance que je considère non pas comme une servitude, mais comme une juste loi de l'art, dont nous devons savoir faire la source féconde du renouveau et du raffinement de notre création.

Pour un acteur, il ne saurait d'ailleurs exister une plus grande satisfaction que celle de se maintenir dans le rayon visuel, dans l'entendement et la sensibilité populaires. Que, pour parvenir à ce résultat, il ait l'obligation de trouver des formes originales de séduction — qui ne supposent aucunement le renoncement à sa propre personnalité, la démission de sa noble tâche d'artiste, mais qui impliquent au contraire la découverte de formes inédites pour exprimer la pensée et l'âme du peuple — voilà un fait évident et dont notre parti a souvent fait état. Tous ceux qui ont représenté quelque chose dans la conscience de l'humanité doivent leur survie artistique à l'identification avec le peuple auquel ils appartiennent, identification qui, cependant, a eu lieu non par une imitation de la pensée et de la sensibilité des grandes masses nationales, mais par une contribution personnelle à leur connaissance.

Le socialisme a représenté pour notre peuple la prise en possession, entière et consciente, d'un trésor spécifique, très peu connu et, en tout cas, peu valorisé. Dans le domaine de la littérature, du théâtre, de la musique, du cinéma, nous disposons de talents comme il s'en trouve rarement, qui sont loin d'être communs, et qui peuvent figurer avec une réelle efficience dans un contexte mondial. Ces talents peuvent soutenir, dans un dialogue culturel avec le monde entier, un point de vue intéressant, caractéristique. C'est pourquoi, au moment où cette originalité nationale s'est fait connaître, un intérêt toujours plus vif à été manifesté à notre culture.

Je me permets de croire que le théâtre, dans l'acception moderne du terme, doit représenter plus que jamais une connaissance synthétique du monde contemporain. Ce n'est pas une vision fragmentaire de la réalité, ce n'est pas l'analyse de tel ou tel fait, que l'on nous demande de réaliser, mais une compréhension globale de la vie, de ses moments essentiels, du substratum politique, social, humain, qui se trouve à la base du dynamisme de l'existence et du devenir historique. Il est loin, le temps où nous pouvions être satisfaits par une pièce et par un spectacle relatant un événement, un cas isolé, si intéressant soit-il. Aujourd'hui, nous sommes assoiffés d'un art qui assimile le maximum de science de l'univers et qui nous donne le chiffre permettant de le comprendre et de le transformer ; aujourd'hui, ce qui nous attire, c'est un art dans lequel existe une perspective intégrale de la réalité objective et suggestive.

Je suis convaincu que cette vision synthétique, destinée à nous indiquer un ordre dans le monde, un sens dans le déroulement des événements et un esprit de responsabilité dans notre existence, que cette densité philosophique est l'atmosphère, est le ton dont le théâtre a besoin à l'heure présente.

Ce spectateur, que je distingue à peine dans la pénombre de la salle, représente parfois, à mes yeux, une inconnue. Je ne pourrais préciser sa physionomie. Elle m'apparaît tout aussi compliquée, aussi fantastique, aussi invraisemblable que l'univers dévoilé au cours des dernières décennies par les explorateurs des deux infinis : l'atome et le cosmos. Je me demande avec une certaine inquiétude ce que sont les ressorts secrets de ce spectateur et quelles sont ses possibilités de veiller sur son propre destin. L'image donnée par l'ancienne anthropologie n'est-elle pas devenue trop menue et fragile? Est-ce que les camps hitlériens d'extermination, la foudre mortelle de Hiroshima, d'une part, et les éclatantes victoires de l'intelligence, les aventures légendaires des cosmonautes, d'autre part, ont fait apparaître de nouvelles zones de mystère, annonçant non seulement une nouvelle ère dans notre petite cité — que nous avons accoutumé d'appeler La Terre — mais aussi un autre âge des consciences et une autre structure de l'homme?

Ce spectateur, que je rencontre chaque soir depuis tant d'années, qui s'émeut sans cesse en présence des mêmes drames et des mêmes comédies, dont j'attends des réactions que je connais, que je provoque, n'est pas, malgré tout, une énigme. Je poursuis depuis trop longtemps un dialogue avec lui pour ne pas me rendre compte qu'il vit selon les mêmes lois découvertes il y a plusieurs millénaires sur les rivages de la Méditerranée. Œdipe erre aujourd'hui, comme hier, sur tous les chemins du monde ; chaque Créon a son Antigone ; Prométhée se révolte et lutte pour nous tous, comme à l'âge mythologique. Aussi longtemps que le public sortira d'un théâtre où l'on a représenté la tragédie des Atrides ou les comédies d'Aristophane avec le sentiment que le monde — la terre, les événements les plus récents et les plus sensationnels, le ciel et ses jeunes galaxies de satellites artificiels — passe auprès de lui, la voix couverte par le cri de la révélation vécue, il est certain que l'homme ne pourra être considéré comme une question ne comportant pas de réponse.

Bien entendu, la « question » doit être formulée aujourd'hui d'une façon différente, parce que l'équation est devenue plus compliquée, parce que les bouleversements sociaux qui se sont produits durant ce dernier siècle, les conquêtes de la science, les pensées extraites de la réflection de l'humanité sur elle-même, ont collaboré à l'apparition de certains traits inédits dans notre physionomie spirituelle.

« Sur le bien et sur le mal, interroge-toi et songe », a dit le poète, et chaque fois que le rideau se lève, j'essaie d'élucider, en même temps que le spectateur, l'aspect connu et inconnu de l'homme.

En français par Constantin Bordnescu

(Extraits du volume *Prétextes et sous-textes*, 1968)

PERMANENCES D'UNE LITTERATURE (II)

A LA RECHERCHE DU VRAI:

Textes par:

LUCIAN BLAGA
NINA CASSIAN
ILIE CONSTANTIN
AL. IVASIUC
ANATOL MÂNDRESCU
AUREL DRAGOŞ MUNTEANU
ION PASCADI
CAMIL PETRESCU
ALEXANDRU A. PHILIPPIDE
GHEORGHE PITUŢ
MARIN PREDA
MARIN SORESCU
IMRE TOTH

Objectivité-Objectivisme

par **CAMIL PETRESCU**

L'art réaliste est fondé par définition sur la thèse de l'existence objective de la réalité extérieure par rapport à la conscience, c'est-à-dire qu'il pose comme prémisse de la connaissance l'opposition entre le sujet et l'objet. Dans l'acte de la connaissance, la conscience, orientée spontanément, reflète donc un monde qui existe en dehors d'elle, hétérogène dans cet acte de la connaissance. Ceci est la condamnation catégorique de la thèse idéaliste qui, en fin de compte, identifie le sujet à l'objet, faisant de celui-ci, du monde extérieur, une création du sujet absolu, procédé commode et génialement simpliste, compensé par des explications étonnamment subtiles et ingénieuses, dont le seul but est de sauver à toutes forces un prétendu absolu de la connaissance. C'est l'œuf de Colomb dans la zone éthérée de la métaphysique pour essayer d'expliquer les fondements de la connaissance. La séparation du sujet de l'objet nous semble cependant une donnée constitutive de la connaissance alors même que le sujet agit sur lui-même, sur une réalité intérieure qui, au reste, dépasse la conscience, se dédoublant en acte de la connaissance, donc en ce qu'on nomme l'introspection. Là non plus il ne s'agit pas d'un objet abandonné aux caprices du sujet. Structuré dans la conscience, l'objet ne constitue pas une réalisation arbitraire de celle-ci, créée par le simple acte de la connaissance, mais il est toujours conditionné également par la réalité extérieure.

Donc, dans l'acte de la connaissance, le monde ne fait que se refléter dans la conscience, qui est un miroir du monde extérieur, éventuellement du monde intérieur, miroir doté de spontanéité . . . Plus encore. Ce miroir spontané n'est valable que s'il donne du monde une image aussi claire que possible, avec des données aussi nombreuses que possible, non seulement en surface, mais dans ses dimensions structurales profondes, avec des perspectives au-delà du présent. Sont seules valables les consciences, dont le cristal parfait reflète en un acte spontané le monde comme il est, et non pas déformé par les défauts et les insuffisances propres au miroir lui-même, car si le miroir de la conscience est mal conformé dans sa structure, le monde apparaît en elle comme une réalité difforme, laide, de même que dans les glaces de mauvaise qualité, ou celles dont les défauts de construction sont expressément voulus, telles celles que l'on peut voir dans certaines baraques de foire. Il existe également des consciences qui ne reflètent rien parce qu'elles en sont incapables, et qui n'utilisent la réalité extérieure que comme prétexte à leurs propres grimaces . . .

Dans l'art réaliste, le miroir doit être non seulement spontané, mais encore aussi vaste que possible, ni trouble, ni uniquement orienté vers les détails non significatifs, car l'œuvre d'art est le reflet spontané, certes, mais aussi fidèle, du monde dans la conscience de l'artiste, qui la recrée par la technique de la maîtrise artistique, dans un processus de reconstitution difficile à expliquer, qui apparaît ainsi triplement conjugué. Ici se manifestent ce que nous appelons l'attitude et la spontanéité du sujet. L'œuvre d'art doit suggérer l'impression évidente qu'elle est le reflet de la réalité profonde, qu'elle représente le monde autant qu'il est possible, dans toutes ses dimensions, tel qu'il est, c'est alors seulement que nous pouvons dire qu'elle est authentique. Tel est le sens de l'objectivité dans l'acte de la connaissance, acte qui apparaît dédoublé dans la création artistique.

A l'objectivité s'oppose logiquement et naturellement la subjectivité dans la connaissance, de même qu'en ce que peut engendrer une telle subjectivité, et qui ne sont que des produits dont les prétentions à la qualité d'œuvres de création sont injustifiées. On conçoit que ce subjectivisme est tout aussi inacceptable, lorsque, invoquant des catégories a priori, il se proclame idéaliste, c'est-à-dire lorsqu'il constitue une falsification dont il est conscient, et même fier comme le faussaire qui prétend être admiré pour sa performance, pour l'ingéniosité de ses faux, ingéniosité par ailleurs toujours beaucoup plus

facile et plus fréquente, qu'une connaissance originale, profondément objective. L'art formaliste, si tant est qu'on peut l'appeler ainsi (sous toutes ses formes, depuis le naturalisme jusqu'à l'académisme et à l'idéalisation, depuis l'expressionnisme jusqu'au surréalisme) est une question d'exercice jusqu'à l'obsession, et d'incitations subjectivistes, et il apparaît comme opposé à l'art proprement dit, c'est-à-dire à l'art réaliste.

Il faut souligner que l'art réaliste ne peut être subjectif, même dans les zones limites du lyrisme. On peut affirmer raisonnablement qu'il existe un réalisme de la poésie lyrique, si celle-ci laisse entrevoir, à côté du sujet, une connaissance des états affectifs de ce sujet dans un acte d'auto-objectivation. Le lyrisme d'Eminescu suscite l'émotion grâce à son caractère réaliste, et s'il a trouvé un si grand écho dans l'âme de tout un peuple, c'est précisément parce que les états affectifs, qu'il a dépeints avec un art incomparable, possédaient une certaine objectivité, à partir des structures intérieures, acquérant ainsi une large valabilité, c'est-à-dire qu'ils pouvaient être identifiés par des masses énormes de lecteurs comme leurs propres états affectifs, devenus grâce à l'œuvre du poète, éclairés par elle, des manifestations actuelles de leur conscience. C'est dans ce sens que nous disons d'elle que c'est une poésie lyrique réaliste, une poésie authentique.

Allant plus loin, on peut affirmer qu'il existe un art, c'est-à-dire un art réaliste, même là où apparemment cette thèse semble inapplicable, c'est-à-dire là où, indiscutablement, le sujet crée l'objet, en d'autres termes dans les créations de pure fiction, de la fantaisie. Même là où l'unité sujet-objet est évidente, c'est-à-dire là où n'existe aucune prétention à la vérité et à l'authenticité, il existe cependant un objet structural, qui exige d'être connu comme tel . . . Le conte et l'histoire fantastique eux-mêmes doivent être des créations effectives, et non pas des inventions fortuites. Certains contes le prouvent, qui sont des chefs-d'œuvre, de même que, dans un autre domaine, les histoires fantastiques d'Edgar Poe, par exemple. Là aussi, il y a, sans aucun doute, authenticité.

L'objectivité est nécessaire là même où nombreux sont ceux qui l'oublient, et s'enlisent sans recours, dans l'acte de jugement, d'appréciation, dans le jugement de valeur tout simplement. Avant de condamner ou de louer, il est nécessaire de connaître véritablement l'objet du jugement en tant qu'objet. Avant de condamner, il faut faire l'effort de connaître objectivement sans quoi la condamnation n'est pas fondée ; il en est de même pour la louange. D'où l'erreur que commettent certains écrivains qui approuvent ou bien condamnent leurs personnages avant de les avoir représentés objectivement (non pas selon la conception objectiviste, comme on le verra plus loin), l'accompagnant tout au long d'hosannas ou d'insultes et de menaces. Ici, le jugement qui est la conclusion naturelle et nécessaire, ne doit venir qu'au bout d'une connaissance et d'un exposé objectif . . . Il doit être proportionné aux résultats de la connaissance et de la réalisation, et les suivre comme un impératif . . . Ce n'est que lorsqu'il est convaincu que cette démarche de l'objectivité a été respectée, que le lecteur ou l'auditeur accepte la condamnation et la louange, lesquelles, par ailleurs, ressortent toujours de l'exposé, lorsqu'il est bien construit. Le miroir ne doit pas déformer la réalité de façon subjectiviste, non seulement parce que le réalisme n'est plus dans ce cas du réalisme, mais parce qu'il perd de vue son objectif, c'est-à-dire sa force de persuasion . . . La plus légère ingérence subjective, dans l'acte de l'exposition, trouble l'adhésion. Que serait un réalisme dépourvu d'objectivité?

Est-ce à dire que le réalisme peut être autre que critique dans les deux acceptions du terme, c'est-à-dire de refus ou d'adhésion? Pas du tout . . . L'artiste a l'obligation de pénétrer le réel, les commandements moraux et sociaux, sans quoi son œuvre peut être classée dans le naturalisme objectiviste. Son orientation même vers une certaine zone du réel — celle qui approfondit l'homme et enrichit ses connaissances, la culture qui aboutit à la suppression des injustices, à une vie meilleure pour ceux qui la méritent — donne ses véritables dimensions au réalisme et constitue en un certain sens ce qu'on appelle couramment le « fond », que nous ne voyons nous-mêmes que conjugué avec la « maîtrise artistique », car, pris isolément, les deux termes acquièrent un caractère abstrait formel et c'est pourquoi, pour ce terme de « fond » nous utilisons l'expression de dimension de la réalité dramatique, morale et sociale. Au demeurant, j'ai déjà parlé à une autre occasion du formalisme paradoxal du fond.

Ainsi, l'objectivité apparaît comme une victoire, parfois difficile, du miroir de la conscience et, à parler franc, cette victoire s'obtient assez rarement. Elle est réservée aux grands artistes car (contrairement à la croyance commune) la conscience, habituellement, même lorsqu'elle se veut objective, prête aux images reflétées ses propres défauts de construction, qui se traduisent par des grimaces attribuées injustement à une réalité innocente en l'espèce. Le miroir défectueux projette un reflet défectueux selon la nature de ses défauts, c'est-à-dire selon la nature de sa subjectivité. (De même, pour prendre une autre comparaison, l'appareil de radio du genre rudimentaire prête à la pureté symphonique ses propres parasites.) Qu'il y ait des travailleurs de la plume qui croient sincèrement (ils ne se doutent pas combien ils sont puérils) qu'il est plus difficile, plus « personnel », de voir faux que vrai, comme tout le monde (ce vocable comprenant une nuance de dédain), ce n'est la faute de personne. « C'est comme cela que je le vois » n'est pas un motif de fierté, ni une excuse. Ce qu'ils considèrent comme un mérite propre, n'est qu'une infirmité . . . Que diriez-vous d'un individu qui se considérerait comme un inventeur, ou comme un savant de la taille d'Einstein, pour avoir conçu un guidon de bicyclette « original »? En réalité, la victoire sur la subjectivité exige une spontanéité exceptionnelle, une conscience des défauts et des insuffisances personnels, un sincère désir de dépassement, de même que la force de les vaincre, de façon à réaliser dans la conscience une réflexion plus adéquate du monde extérieur, en faisant héroïquement échec à la subjectivité . . .

De ce qui a été dit plus haut, on a compris que l'objectivité n'exclut pas une prise de position par rapport à l'objet, au contraire, elle l'implique d'abord, et la rend obligatoire, car celle-ci constitue la pierre de touche de l'originalité et de la personnalité dans l'art. C'est un des caractères inhérents à la conscience que d'être orientée (c'est aussi une prise de position) et de sentir le besoin d'élargir dans toutes les dimensions le cadre de l'objet, cherchant le plus grand nombre de significations possible, évitant de rester à mi-chemin, car cela aboutirait à fausser l'objet lui-même. C'est un caractère inhérent au rapport sujet-objet (en tant que réalité objective) que d'être complété par un jugement de valeur. Le lac, qui reflète, inerte et indifférent, tout ce qui tombe dans son rayon, n'est pas une conscience et ne sait rien. L'acceptation et le refus, l'adhésion et la condamnation sont des attributs de la personnalité. Il faut, et c'est une condition sine qua non, qu'ils soient, à une échelle plus grande, précédés par une connaissance objective. L'espace restreint qui nous est réservé ne nous permet pas de montrer, à ce sujet, quand la photographie peut être considérée comme une œuvre d'art.

Dans le cas de la création artistique, où sont présentés des personnages qui doivent être vivants, s'ajoute encore le problème de la représentation objective, justement pour donner ainsi la preuve de l'objectivité dans l'acte de la connaissance, c'est-à-dire précisément pour authentifier l'objectivité dans le processus préalable de la connaissance, en d'autres termes, l'objectivité du miroir. C'est une exigence de la création dans l'art, qui, pour mériter son nom, refuse la plaidoirie rhétorique ou l'accusation subjective afin de ne pas vicier son essence même. Même les hosannas doivent être fondés sur une connaissance concrète, et ceux qui ont le plus de valeur sont ceux qui, bien que s'avouant comme tels, c'est-à-dire comme des hosannas, apparaissent fondés sur une structure objective ; au théâtre, par exemple, le metteur en scène Stanislavski demandait avec raison à ses acteurs, interprètes de personnages négatifs, de ne pas révéler leur caractère dès le début, donc de ne pas trahir par anticipation — au moyen du maquillage ou d'une certaine mimique — le rôle qu'ils jouaient. En général, la louange ou la condamnation se justifient par les faits représentés et soumis au jugement, qui doivent parler directement, d'eux-mêmes, mieux que tout qualificatif subjectif ; au reste, si les faits ont été exposés dans un contexte bien conduit, et avec toute la complexité des dimensions, la conclusion devient superflue. Dans de tels cas, l'attitude de l'auteur apparaît évidente, sans équivoque.

Il faut donc constamment respecter dans l'art l'objectivité, qui, nous le répétons, exclut l'indifférence, ou ce qu'on appelle la gratuité. L'assassinat ne peut être approuvé, ni envisagé avec indifférence, et sa condamnation doit être impliquée dans l'acte nu de la présence des faits . . .

Au demeurant, même dans l'acte de jugement au sens large, on ne doit prononcer aucune condamnation qu'après avoir suivi le fil de l'évolution de l'action, qui existe réellement malgré les apparences trompeuses rencontrées au cours du processus historique. En art, le créateur ne doit pas montrer inutilement sur le parcours, sa sympathie, ou sa répulsion. Certes, dans la vie de tous les jours, il se trouve des cas où le modèle du personnage se démasque lui-même (comme un héros de mélodrame), mais alors il s'agit de personnages qu'il n'est pas difficile de classer, dont le caractère s'affiche avec évidence, et qu'il est donc inutile de démasquer, et qui ne méritent pas qu'on leur consacre une œuvre d'art, en tous cas, l'auteur n'a pas besoin de génie, et y prétendrait-il qu'il est impossible de le lui reconnaître. Là où, cependant, les méandres de l'action sont particulièrement tortueux, où les dangers se dissmulent, où les apparences sont trompeuses, le miroir de la conscience doit être du plus pur cristal et en posséder tous les attributs, pour enregistrer — telle un radar — même dans l'obscurité, et être apte en même temps à s'orienter spontanément.

★

L'objectivisme, contrairement aux apparences, n'est pas une forme afférente à l'objectivité, et ne possède donc aucun de ses attributs, c'est une forme dérivée de la subjectivité. C'est même un effet de la carence de l'objet réel, par ignorance, c'est-à-dire par une inaptitude de la conscience, généralement aveugle dans ce cas, et il apparaît comme un système de camouflage, constitué de recettes et de truquages d'ordre subjectif, justement par suite de l'incapacité à connaître objectivement. Dans les procédés objectivistes, l'aptitude de la conscience à refléter le monde extérieur est presque nulle, si bien que le processus de création artistique est nul aussi. La distance qui sépare l'objectivisme de l'objectivité est aussi grande que celle qui sépare deux espèces différentes. De même est nul ici l'acte de jugement lui-même dans ses deux phases conjuguées, la connaissance et le jugement de valeur. Cette connaissance est remplacée par des succédanés subjectifs, selon les moyens que possède le prétendu créateur ou juge.

A propos de jugement de valeur, nous estimons pouvoir donner un exemple typique d'objectivisme au moyen de l'anecdote suivante. Il y avait une fois un sultan qui voulut trancher personnellement un procès, avec l'assistance du cadi suprême. Le plaignant parla d'abord. L'ayant écouté jusqu'au bout en fronçant les sourcils, le sultan, qui n'avait pas tout compris, se tourna vers le cadi et lui dit : « . . . Il a raison. » Le cadi confirma naturellement l'avis du sultan. Puis l'accusé prit la parole. Le Sultan l'écouta en fronçant les sourcils et se tourna vers le cadi : « Celui-là aussi a raison . . . . » Le cadi alors, objecta en chuchotant à son oreille, qu'ils ne pouvaient avoir raison tous les deux. Le Sultan resta un instant pensif, puis il lui répondit, admiratif : « Toi aussi, tu as raison. »

Pour l'objectiviste, tout le monde a raison . . . Quand il veut faire preuve de subtilité, il ajoute une nuance : « chacun a raison à sa manière » et il se croit dispensé de tirer d'autres conclusions. Il spécule

là un attribut dialectique du concret, proclamé par abus philosophique dans la thèse hégélienne selon laquelle toute affirmation en matière de logique absolue est égale à son opposé ; par-dessus le marché, il se croit très astucieux, et il considère qu'il est exempté de connaître objectivement pour pouvoir juger. C'est une manière de justifier toute incapacité d'opter . . . Et cette faculté de savoir opter entre différentes significations ne peut être considérée comme une science.

Il arrive que l'esprit indifférent, conciliateur, objectiviste, se manifeste non pas par la tendance « à donner raison à tout le monde », mais au contraire par des déclarations telles que « au fond, ils ont tous tort » ; ceux-là fondent leurs jugements concrets sur un scepticisme vaseux, commode et simpliste, souvent même agressif et superbe.

Il y a une troisième espèce de manifestation objectiviste du sujet dépourvu de spontanéité, c'est-à-dire incapable de prendre contact avec le concret, et de connaître effectivement la réalité, c'est d'émettre des jugements fondés sur les formules statistiques. Selon eux, ont raison tant pour cent du nombre des individus . . . Si la proportion est de 50 %, c'est-à-dire de la moitié, alors on apprécie le bon droit sous la forme d'un « oui » et d'un « non », ou encore en alternant trois « oui » et trois « non », ou bien au moyen de toute autre formule avec dosage de recette.

En art, la région qui nous intéresse tout particulièrement ici, ainsi que dans le jugement de la valeur artistique, donc dans la critique, l'objectivisme revêt des formes tirées à l'infini des modalités typiques mentionnées plus haut.

N'ayant à l'origine aucun contact avec le concret, incapable de connaître pour être en mesure de juger, l'objectiviste émet avec emphase des jugements stéréotypes, qui représentent des contacts vagues et approximatifs avec le réel. Ainsi, après avoir ignoré entièrement la mise en scène de Stanislavski, il se déclarera un jour son adepte ardent et intraitable . . . Mais il suffira qu'une source qu'il considère comme « sûre » opine que, malgré tout, le système de Stanislavski comporte certaines insuffisances, pour que, incapable d'en comprendre la signification, il dépasse le but et affirme sérieusement et avec toute la solennité requise par la tribune qu'il occupe — car, malheureusement, il est d'habitude bien situé — que Stanislavski est en définitive « périmé », etc . . . Avec le temps, l'objectiviste se calmera, et alors il formulera avec une supériorité ennuyée que Stanislavski est certainement intéressant, « quoi qu'on dise », mais qu'il a incontestablement des lacunes . . . (et autres formules stéréotypes et vaseuses dans la pratique vulgaire de la critique d'art). Souvent, cette affirmation statistique sera suivie d'une énumération de noms, dans une comparaison absurde par ses prétentions et son automatisme : Stanislavski, Gusty, Taïrov, Müller, Meyerhold, Antoine, Ion Sava, Appia, Dumitrescu, Reinhardt, etc . . . appelée à donner quelque lustre à une prétendue érudition.

Pour l'objectiviste qui ne possède pas la vision directe de la réalité concrète, tout se situe sur le même plan, chaque nom « est grand à sa manière », à condition qu'on en ait déjà parlé . . . Admirant une nature morte, il affirmera sentencieusement qu'« une pomme peut être aussi parfaite que le Moïse de Michel-Ange » ; qu'un « motif joué à l'ocarina peut, par la perfection de l'exécution, être mis sur le même plan que la IXe Symphonie de Beethoven » ; que le jeune garçon qui rit de toutes ses dents, dans un rôle de cinq mots, lui apporte les mêmes émotions esthétiques que le jeu de Mordvinov dans *Othello*. Car, pour l'objectiviste, la perfection unifie . . . Parfois même, il proclamera, au nom d'une esthétique capricieuse et confuse, qu'un cercle peut être « plus parfait » qu'un continent entier, et donc préférable à contempler. Si c'est un scientifique, il prétendra qu'à ses yeux étudier une grenouille ou examiner le cerveau de Pasteur sont des choses qui se valent. Sa science ne reconnaît aucune hiérarchie, et il prétend que l'étude du comportement d'une mouche lui permettra d'apprendre le secret de la pensée de Pavlov, c'est-à-dire qu'il édifie une ignorance provisoire, annulant le progrès et la hiérarchie scientifique inévitable de l'avenir, où la science tirera de nouvelles conclusions de l'œuvre de celui qui a montré le rôle du cerveau dans les fonctions organiques.

Dans l'œuvre de création, nous trouvons chez l'objectiviste le même procédé statistique des attributs. C'est une représentation plane, sans vision concrète, sans profondeur et sans altitude, dans une confusion de collines, où les nuances sont automatiquement dosées (sans être réalisées dans un acte de connaissance). « Les traits caractéristiques » sont appliqués de l'extérieur. C'est une combinaison d'un peu de vérité avec un peu de mensonge, quelque bon sens et pas trop de plagiat, deux ou trois doses de bon et deux de mauvais ; le beau alternant en une démarche boiteuse avec le laid, le tout assaisonné de quelques gouttes de sirop de scepticisme. (Il ne peut être question ici du doute provisoire créateur de Descartes.) Il est intéressant et quelque peu décevant de voir comment est réalisé un personnage « vivant » par un auteur objectiviste. Tout ce qui devrait exprimer une vision et une connaissance réelles est remplacé par des lieux communs, des poncifs usés qui sont enfilés dans la phrase comme les grains sur un chapelet. Partant de l'affirmation dogmatique que, n'ayant pas les moyens d'aller à la source, pour lui, le mélange du bien et du mal est le symbole de la vie vraie, le fabriquant objectiviste attribuera à ses personnages, du dehors, selon des calculs statistiques, un nombre égal ou presque égal de qualités et de défauts, prétendûment des traits caractéristiques et collés sur le personnage, comme des étiquettes sur une valise qui a beaucoup voyagé. Aussi astucieusement et automatiquement sera construit le cadre où se déroulera la succession des événements . . . On trouve dans une œuvre de ce genre tous les aspects de la vie, mais dessous la désolation du néant . . . Les personnages banquettent en buvant à des coupes vides et en déclamant des tirades qui ne veulent rien dire, rient sans conviction

et pleurent des larmes de glycérine. L'auteur indifférent devant la vie espère cependant qu'il trouvera assez de lecteurs ou de spectateurs futiles, indifférents eux aussi à la littérature qu'ils consomment sans trop d'appétit . . .

(Article écrit en 1956, extrait du recueil posthume Opinions et attitudes, 1962)

Art et réalité *

par **IMRE TOTH**

. . . Dès le moment où il mit au monde la géométrie non euclidienne, l'esprit ne put se celer plus longtemps cette réalité naturelle : la simultanéité et la coïncidence en son intérieur d'une variété multiple de vérités et d'existences autonomes. A partir de ce moment apparaît cependant un autre aspect de la phénoménologie de l'esprit, à savoir la façon dont se propage dans l'humanité, dans le corps depuis toujours concret de l'esprit, cet état de conscience réel et comment cet état est absorbé par les consciences individuelles des hommes vivants. Car en dépit du fait qu'il lui a fallu vaincre une résistance acerbe et prolongée — au fond, la résistance, l'opposition de l'esprit à lui-même — dès ce moment l'esprit s'est éveillé à la conscience claire de l'inéluctabilité d'existences et de vérités multiples et irréductibles, même opposées l'une à l'autre.

Les mathématiques et les arts. La stratification de l'esprit intellectuel en réalités autonomes et vérités multiples irréductibles a été réalisée, conjointement avec les mathématiques, dans les arts aussi, particulièrement dans la dramaturgie. Le folklore de la pensée, qui a considéré l'art comme un phénomène spirituel, fut celui qui enregistra, pour la première fois, par une onomastique spontanée, hétérodoxe et repoussante du point de vue de la logique et des sciences naturelles, la *réalité naturelle* de cette multiplicité protéique.

Dans l'aventure d'Ulysse et de Polyphème, ainsi que dans la tragi-comédie silénique d'Euripide — qui nous déroule cette scène au moyen d'une « extension de bande» — le paradoxe logique constitue le sujet même de la narration. Mais, par la présence du *chœur*, la tragédie antique réalise le paradoxe des multiples réalités à travers le corps spirituel même de la pièce, indépendamment de l'action et du sujet.

Sur la scène paraissent deux réalités distinctes et ne communiquant pas entre elles : *le chœur* représente souvent le peuple, mais sous l'aspect d'un personnage dramatique et d'un *rôle*, qui ne se mêle de rien, connaissant et observant l'action sans pourtant y prendre part. Pour le spectateur, les deux — le chœur comme l'action — sont des fictions de l'auteur, les deux possèdent la même réalité purement littéraire, les deux ne sont présentes que sous forme de jeu. Le chœur contemple et commente l'action proprement dite, mais ce commentaire est, lui aussi, une action (l'unique action dans le drame est *la parole prononcée*), une action *impropre* peut-être, qui se déroule dans un autre monde et ne peut intervenir dans les événements réels qu'elle connaît et suit, mais, pour le spectateur, elle est présente comme une partie intégrante de la pièce.

L'Auteur même, en tant qu'esprit, paraît ici *dédoublé* : le chœur représente l'esprit en une sorte de méta-conscience, mais, pour le spectateur, la fiction consciente — l'action proprement dite — et sa contemplation par une méta-conscience sont situées toutes les deux sur le même plan, celui de la réalité des planches de la scène.

C'est peut-être pour accentuer cette différence de niveau dimensionnel des deux réalités — *littéraires* toutes les deux — que le metteur en scène plaçait parfois le chœur sur un *autre plan* géométrique. Mais l'esprit, incarné par l'Auteur, s'identifie dans la pièce aux personnages mêmes qui jouent sur la scène, et la méta-conscience contemplant ceux-ci du dehors n'est rien d'autre que la conscience intérieure des personnages projetés à l'extérieur.

Devant le spectateur, qui l'ignore et n'est pas obligé de connaître l'existence d'un auteur, la scission même, le dédoublement intérieur des personnages apparaît matérialisé dans une forme extérieure. La réalité primaire devient *l'action* même et le chœur représente la conscience intérieure de cette réalité, la pensée qui contemple cette réalité, mais qui est présente sur le même plan en tant qu'*autre* réalité, auprès de la réalité de l'action.

L'esprit semble ici dédoublé en *deux réalités distinctes*. Pour chacune d'elles, prise séparément, il est lui-même l'unique réalité, et *l'autre* n'est que pensée, substance purement spirituelle. Pour Œdipe ou pour Polyphème (dans la comédie *Kyklops*) le chœur représente sa propre conscience, sa propre pensée secrète. Le chœur s'identifie pourtant à la réalité intérieure du spectateur, qui contemple et commente à

THEODOR PALLADY : Nature morte au masque rouge (huile)

VIRGIL MĂRGINEANU : Chant pour l'Union (huile)

haute voix l'action fictive se déroulant sur la scène; le chœur c'est le spectateur en tant que personnage scénique introduit dans la pièce. Par l'entremise du chœur, l'auteur apprend au spectateur comment il doit regarder les figures se mouvant sur la scène, et, de ce fait, le spectateur devient partie intégrante de la pièce, qui est vue elle-même comme une action purement littéraire.

Si nous appliquions à cette pièce la sévère alternative de la logique formelle, reposant sur *l'axiome d'une vérité unique* et d'une réalité unique et unitaire, le paradoxe jaillirait aussitôt : seul l'un des deux discours, soit le discours du chœur, soit celui des personnages, pourrait être vrai et réel, l'autre devant nécessairement être faux, irréel. Le paradoxe apparaîtrait au moment où cette idéologie serait assimilée par n'importe lequel des deux univers et où l'un ou l'autre des deux types de personnages deviendrait conscient et déclarerait à haute voix qu'il connaît sa propre fausseté, son propre caractère fictif, purement littéraire. A ce moment-là, le personnage devrait appartenir automatiquement à l'autre univers.

Or, *le paradoxe est ici tourné*, tout comme dans le domaine de la géométrie : aucun des deux univers n'est conscient de son propre caractère littéraire et les deux personnages vivent sur la scène avec la conscience de leur propre réalité, avec la conviction que seul leur propre univers est réel. Mais voici que paraît aussi un Troisième, le spectateur réel se trouvant dans la salle, l'esprit même qui les contemple simultanément tous les deux et les connaît comme deux univers, possédant le même degré d'illusion et d'irréalité, comme de réalité et de vérité.

Le dédoublement générateur de paradoxe apparaît, par exemple, de façon consciente dans les pièces de Bertolt Brecht, par ce qu'il a nommé, d'un terme propre au phénomène, *Verfremdungseffekt*, la division en deux de la personnalité dramatique, deux hypostases, celles de *personne* en chair et en os et de *conscience* qui considère le personnage, tout cela étant présent devant le spectateur en tant que réalités scéniques.

La même situation paradoxale surgit, également, dans toutes les pièces ou romans où l'auteur paraît lui-même; par exemple dans certaines pièces d'Eugène Ionesco où l'Auteur figure lui-même comme personnage de la pièce.

L'esprit est attiré dans toutes ces situations par la tentation irrésistible du paradoxe, mais il évite le paradoxe par la même voie naturelle, comme dans le cas de la géométrie non euclidienne, en donnant un caractère relatif à la vérité, en acceptant la multiplicité du domaine de l'existence concrète, tout en reconnaissant qu'il est impossible de distinguer, dans le corps d'une pièce, le réel du fictif et que les deux réalités sont en même temps deux fictions autonomes et incommunicables. C'est de la même façon qu'un songe surgit dans le sommeil : je rêve que je rêve et je me réveille brusquement, mais toujours en songe : me suis-je réveillé à la réalité? Oui, à une réalité qui est, elle aussi, un songe : je me suis réveillé au songe. Le réveil habituel du sommeil est une *sortie* de l'état de rêve. Le réveil au songe est, de fait, une *entrée* dans un songe situé quelque peu plus loin, légèrement vers l'intérieur, un recul dans le songe. Si le réveil ordinaire est une *explosion*, le réveil au songe, dans le songe, est une *implosion*. Et comment pourrions-nous établir lequel des deux est réellement un rêve, vraiment un rêve, et lequel est la *réalité rêvée*? Les deux ne sont que des songes rapportés à *l'autre*, comme dans la réalité rêvée, mais les deux sont en même temps purement et simplement des songes, indiscernables dans leur modalité onirique rapportée à la personne qui y est sujet.

Lorsque l'auteur de la pièce ou le metteur en scène mêle aux spectateurs certains de ses personnages et que les acteurs se trouvant dans la salle donnent la réplique à ceux du plateau, l'attrait du paradoxe réside dans le fait de coqueter *ouvertement* avec le paradoxe logique. Cette mixture de réalité et de fiction donne toujours l'obscure et bizarre sensation du paradoxe réalisé et attire ou repousse, plaît ou déplaît, justement pour cette raison. Nous éprouvons la même sensation de surprise lorsque les personnages se trouvant sur la scène parlent des événements auxquels les spectateurs participent effectivement, soit qu'il s'agisse d'événements politiques arrivés la veille, de chansons en vogue, ou de livres actuels.

La multiplicité de la réalité artistique. Cette situation paradoxale de la stratification et de la multiplicité des réalités est devenue consciente pour la première fois — bien avant les mathématiques et indépendamment de celles-ci — dans les écrits sur les lettres et les arts, dans les préoccupations spontanées de l'esprit visant à devenir conscient du phénomène artistique, comme d'un phénomène naturel qui lui est propre, à s'avouer *ce qu'il fait lui lorsqu'il fait de l'art.*

La poésie épique n'est pas de l'histoire, dit Aristote *(La Poétique)*, sachant donc ce qui *n'est pas* de la littérature, mais ignorant et refusant de savoir ce que c'est exactement. Conformément à sa panacée métaphysique (au moyen de laquelle il voulait expliquer la présence de la chose créée, en refusant l'acte de création), les événements décrits par l'artiste ne sont que de simples possibilités, des potentiels liés à l'actualité historique.

On a même parlé en ce sens d'une *réalité possible*. Mais une réalité possible est une réalité irréelle, parce que dépourvue de réalité effective. Toutefois, même dans et par cette terminologie, l'esprit s'avoue à haute voix ce qu'il ne peut pas encore accepter : l'existence de deux réalités, l'une vraiment réelle et une autre possible, donc à proprement parler irréelle, non réalisée et — s'agissant de littérature — complètement irréalisable. On parle ainsi avec désinvolture de *réalité artistique*, de *réalité idéale*, de *réalité littéraire*, d'une *vérité de la vie* que la littérature représente mais qui *diffère de la vérité strictement historique*, seule modalité à laquelle on peut appliquer cette dénomination, si nous voulons être fidèles au sens du mot tel que le dictionnaire l'indique.

Mais, de façon évidente, le dictionnaire homologué ne semble pas être suffisant : on n'y trouve pas les mots essentiels pour exprimer le phénomène des réalités artistiques. En littérature, l'esprit a accepté spontanément la *multiplicité* des réalités autonomes : Hamlet a la même réalité que Gonzague de la panto-

mime qui, au regard du Hamlet réel, n'est qu'une pure fiction de celui-ci; pour le spectateur, les deux sont des personnages de pièces jouées sur la même scène, ayant la même réalité. Richard III, Hamlet et Jules César ont exactement la même réalité littéraire que le Faust de Marlowe ou celui de Goethe, que le Henri IV de Pirandello et tous diffèrent de la réalité historique des personnages du même nom, ayant la même réalité que tout personnage purement fictif et sans nulle prétention à une existence dédoublée dans l'histoire.

Toutes ces réalités et tous ces univers sont compris dans le même esprit et par le même esprit, qui s'identifie simultanément à toutes les réalités, les séparant les unes des autres dans son intérieur : le Faust de la pièce de Gœthe ne peut pas engager la conversation avec le Méphisto de la pièce de Marlowe et ils ignorent tout l'un de l'autre. (Et s'ils se connaissent et se parlent, ils réalisent le paradoxe.) Œdipe vogue avec son univers *ici* et *maintenant*, auprès de David Copperfield; César ou Faust font de même auprès de Thérèse Raquin, dans cette mezzo-galaxie de l'esprit intellectuel qui contemple toutes ces réalités de l'extérieur, se confondant en même temps avec elles, simultanément et à tour de rôle.

... Les mathématiques et les arts dans la phénoménologie de l'esprit. Les arts et les mathématiques ont concouru — dans la phénoménologie générale de l'esprit — à la réalisation du même but grandiose: le réveil de l'esprit à la conscience de soi dans l'acte créateur. Certes, dans le domaine artistique ou, en général, technique, l'acte créateur apparaît avec plus d'évidence. Par contre, ce qui prête aux mathématiques leur potentiel spécifique dans ce processus, c'est qu'ici — dans les cadres de la création géométrique — est devenu conscient non seulement le fait en soi de l'existence, mais la totalité du *mécanisme intime* de l'acte créateur.

Et nous remarquerons à nouveau le caractère synchrone des rythmes de développement dans la création mathématique et dans la création artistique. C'est au XVe siècle que paraissent les premiers concepts mathématiques, résultats évidents de la création : les nombres dotés du signe algébrique. Au cours du même siècle se révèle — indépendamment l'un de l'autre — la conscience de l'homme créateur chez Nicolas de Cusa, en ce qui concerne la création technique, et chez Leonard de Vinci en ce qui concerne l'art.

Suit une longue période d'art, réaliste en essence, qui atteint son point culminant avec le roman et la peinture du XIXe siècle. Toute l'esthétique et l'idéologie artistique se dirigent consciemment vers la description de la réalité historique et sociale. Le même programme guide aussi l'activité mathématique de ces siècles : donner une description mathématique, aussi fidèle que possible, de la réalité. Certes, en aspirant à réaliser ce programme, les artistes et les mathématiciens de ces siècles ont aussi mis au point le programme historique inavoué, mais peut-être bien plus fort, des mathématiques et des arts autonomes, et ils ont produit, purement et simplement, aussi bien de l'art que des mathématiques. Dans ses visions, Jérôme Bosch a voulu reproduire la réalité, tout comme, plus tard, Gustave Courbet; et Cardan, avec ses nombres imaginaires, a poursuivi le même but que, plus tard, Fourier.

Au milieu de ce même XIXe siècle, paraît la flore luxuriante non euclidienne du *Maldoror* de Lautréamont, qui n'éveille pas encore d'écho, non plus que les systèmes non euclidiens, en raison de leur non-réalisme ou, pour mieux dire, de leur anti et surréalisme. Bolyaï et Lobatchevski poursuivent avec leur géométrie « imaginaire», tout aussi sincèrement qu'Isidore Ducasse, la révélation d'une réalité plus profonde. La nouvelle réaction contre la philosophie réaliste de l'art se produit simultanément chez deux poètes et chez deux mathématiciens, eux-mêmes grands créateurs, de la même dimension au regard de l'histoire de l'esprit : Poe et Baudelaire, d'une part, Georg Cantor et Richard Dedekind, de l'autre.

Le XXe siècle est le siècle de l'art qui a trouvé sa vocation autonome dans l'exploitation consciente de la libre capacité de création, époque d'explosion et d'expansion de l'art « surréaliste», dans tous les sens du terme; le XXe siècle est conjointement aussi l'époque des mathématiques autonomes, « surréalistes» dans le même sens qu'en art. Hilbert est ainsi considéré comme l'homologue mathématique d'Apollinaire, et il n'est pas exclu que nous découvrions plus tard des résonances et des analogies de structure spirituelle entre Jacques Prévert, Alain Robbe-Grillet et Bourbaki. Car à notre époque aussi, l'esprit demeure identique à lui-même dans toutes ses manifestations, si variées en apparence.

(Extrait du volume *Achille — Les Paradoxes éléates dans la phénoménologie de l'esprit*, 1969)

L U C I A N B L A G A

Œdipe devant le Sphinx

J'écoute. Désertes, amères, profondeurs,
Combien brûlantes, douces doivent-elles être !
Auprès de toi, aux alentours, toute vie meurt
seule la prairie aux ossements peut renaître.

J'attends ici plein d'une joie épouvantée
que le silence entre nous en pièces l'on mette,
cruellement, comme chemise lacérée
au fond d'une alcôve obscure, en tête à tête.

Et je vois surpris tes griffes, qui, un instant
sortent, puis en étuis de velours se retirent,
comme aux chats, en pensée et sur seuil veillant.

Tu parles? La question te fait mal à ton tour?
La mer qui frémit te gêne encore et toujours,
mais ton aile s'apprête afin de me détruire.

En français par Mircea E. Balaban

A L E X A N D R U A. P H I L I P P I D E

Un Exploit dans le désert

C'est un champ desséché par un vent enflammé,
Un horizon tout bleu, tout pur ;
L'air accroché par les harpons ensoleillés,
Et, s'élevant de l'herbe vers l'azur,
Une espèce de Porte, aux cintres crénelés,
Arc de Triomphe immense, sous qui l'on vit passer
Naguère, un empereur cyclope. Et maintenant
Le temps seul la franchit, sans but, si lentement...

Mince, tors, souple, on voit, parfois la tête en bas,
Et parfois en dressant son front vers l'au-delà,
Courant par les sentiers avec sa forme torse,
Un signe d'interrogation, qui va, qui va,
Ainsi qu'un kangourou agile et plein de force.

Il s'arrête, en flairant, devant la Porte haute,
Et semble indécis : Faut-il qu'il rentre ou qu'il saute !

Puis, soudain, d'un puissant mouvement de ses reins,
Tel un fier étalon qui a rompu son frein,
Il s'élance à travers la porte des Cyclopes,
En poussant devant lui le Temps trop casanier,
Et, monopode alerte et joyeux, il galope,
En brillant au soleil, tel un ressort d'acier.
Il court et, tout à coup, s'enfonce dans la plaine,
Et le Temps suit, soumis, sa course sans haleine.

1948

En français par Dan A. Lăzărescu

NINA CASSIAN

Virages

Les grands virages que je décris
dans le milieu environnant, prenant soin
de ne pas heurter du front les oiseaux, les chaises,
les plantes courbées, mais inexorables
sur leur axe d'acier, la façon dont je passe
en susurrant sur les eaux compactes
prêtes à m'aspirer de leur bouche intérieure
et contourne les dangereuses statues qui, je le sais,
à certaines heures roulent dans leurs orbites
vertigineusement des yeux multicolores ; les vastes
virages que mon corps décrit
parmi les objets difformes dont je me gare à grand-peine
tant leur contour est imprévisible,
— à chaque instant mon bras risque d'être lacéré
de l'épaule à la pointe de l'index, qui seul
a la vision de la distance, et me précède ;
à chaque instant ma hanche
risque d'être tranchée —
ce mouvement continu de moi-même,

autrefois j'en connaissais le sens,
puis je l'ai oublié, je m'en souviens parfois
en côtoyant de très près quelque événement primordial ;
je tressaille alors, comme cette plante carnivore qu'on nomme
« rosée du soleil », et qui brusquement perd son indifférence
lorsqu'un insecte se pose sur une de ses pétales ; et soudain
me deviennent aveuglantes de clarté
les notions « commencement » et « fin », « à droite »,
« à gauche », « en avant », « en arrière »,
mais rien qu'un instant, car déjà
les virages dominateurs me reprennent et je ne peux
qu'éviter de m'écraser contre ces vertèbres de sauriens géants
qu'on exhume en quantités toujours plus grandes,
de me faire perforer par l'aiguille bleue d'un building
ou happer par les ondes qui traversent
l'univers en tous sens ;
ce sont peut-être les virages qui tournoient
tandis que je demeure immobile, et le courant d'air qui emmêle
mes cheveux n'est causé que par le rapide passage
tout près de moi d'une chaise volante,
d'une statue volante, peut-être encore
virons-nous tous ensemble, évitant de nous frôler
et les catastrophes n'arrivent-elles qu'à l'instant
où l'un de nous s'est mal orienté,
où l'un des objets a perdu son instinct d'objet,
une plante, son instinct de plante,
et l'onde, d'onde, et l'oiseau, d'oiseau, et moi, de moi...

En français par Annie Bentoïu

M A R I N S O R E S C U

L'Alphabet

Il ne fit presque pas attention lorsqu'il
Perdit la première lettre.

Il continua de parler,
En évitant avec soin
Les mots
Qui contenaient cette lettre.

Puis il perdit encore une lettre.
Il me semble que c'était l'L.
Le Soleil, la Lune
Restèrent dehors.

Et de nouveau une lettre,
L'amour, le bonheur
Commencèrent à ne plus le comprendre.

La lettre dernière
Lui resta plantée dans une syllabe
Pareille à une dent lassée.

Maintenant il entend, il voit,
Mais il n'a plus de paroles pour la vie
Qui est formée en sa plus grande part des lettres
Qu'il a perdues.

En français par Mihaï Ungureanu

I L I E C O N S T A N T I N

Adjonctions

Des trêves, toujours des trêves. Jusqu'où?
puis-je encore étreindre, n'est-ce point trop,
tant d'eau ne monte-t-elle jusqu'au-dessus des yeux?
Et tout ne fait que commencer.
Adjonction, j'en suis une moi-même, certes,
incessante, sourde, acharnée,
les charbons pleuvent sur les flammes,
la terre se courbe sous la vitesse.
On ajoute, encore et toujours, mais où est la brèche?
par où les êtres se jettent-ils au ciel?
leur tumultueuse histoire gravée en moi?
Je suis convoitise parmi les choses
un vide soudain réclamant qu'on ajoute.
En route vers le sable, moi, motif
à l'orgueilleuse vie,
tunnel ouvert dans le sol du monde
par lequel s'enfuient des trêves avides.
La pendule étire ses aiguilles
fil tendu
au travers des hâtifs sentiers et elles sautillent comme un enfant
à 3 heures moins le quart de l'après-midi çà et là une fois
et soudain elles les coupent
dans un bond et font du couteau
dangereuse corde
un banc.

En français par Aurel George Boeşteanu

G H E O R G H E P I T U Ț

Le Verbe

Le verbe inonde et verse ses débuts
Cosmiquement dans le froid absolu,
Noirci par des cieux durs et par des eaux malines,
Moutonnant tels de long troupeaux d'échines.
Sa première voix, verbe premier
A travers siècles fut muet.
Nous, les inaccomplis, que pouvions-nous ouïr?
Non encor nés, plus morts encore et pire
Qu'un cimetière? Je languis d'entendre, d'écouter
Le verbe résonner dans l'antique forêt;
Je charrie des visions sur me cils enneigés;
Le temps ne me suffit désormais plus. Je vais
Plonger mon front au fond du sable des déserts.
Tout ce qui se profère n'a plus guère
Que figures de vent et souffles d'air.
Repoussé par les cieux et par les eaux, je sens
Le verbe demeurer sacré infiniment,
Brûlant, ailé, tout comme notre frère le vent.

En français par D. I. Suchianu

GETA BRĂTESCU: Danse (lavis)

Fonction cognitive de l'art

par **ION PASCADI**

Une idée revenait souvent à un moment donné dans la presse littéraire et artistique roumaine, à savoir, que l'art serait une modalité de connaître la réalité, la vie matérielle et spirituelle et que cela lui conférerait une fonction cognitive évidente. On insistait surtout sur la nécessité qu'il y a pour les écrivains et les artistes de connaître la vie afin de mieux la pénétrer, en transmettre au consommateur d'art une image appropriée et de l'aider à mieux comprendre la réalité présente ou passée, extérieure et intérieure. Les notions de vérité artistique, de véracité, de réalisme étaient utilisées en tant que critères d'appréciation dans le jugement de valeur, ce qui permettait de mesurer en même temps l'importance de la fonction sociale de l'art qui est d'influencer les gens dans un sens déterminé. Cette façon de voir les choses, largement justifiée, d'ailleurs, a engendré cependant, dans un grand nombre de cas, une conception simpliste de la nature de l'art — transformé ainsi en un simple réceptacle de connaissances — parce qu'elle ignorait la spécificité de l'esthétique en tant qu'attitude devant la réalité et produit de la création, et justifiait théoriquement l'attitude didactique. Réagissant contre ce genre de vulgarisation et peut-être aussi sous l'influence des résultats spectaculaires de l'étude des langages, les discussions ultérieures se sont concentrées presque exclusivement sur ce phénomène. Pareille optique semble engendrée aussi par les intenses recherches créatrices qui ont lieu dans la pratique littéraire et artistique du monde entier en vue du perfectionnement des moyens d'expression et du renouvellement des formules stylistiques, mais elle ne doit pas naturellement mener à liquider la question de savoir si l'art contribue ou non à augmenter nos connaissances. La discussion internationale qui a pris la forme du nouveau roman français pose avec acuité le problème. La phrase littéraire ne serait-elle vraiment — comme le soutient Alain Robe-Grillet, par exemple — qu'une abstraction, qui se représente soi-même et qui ne communique rien sur le monde extérieur, même pas sur son auteur? Est-il possible que par l'objectivité de la phrase on atteigne l'objectivité absolue (c'est-à-dire l'absence de toute participation subjective) et que, de façon paradoxale, cela ferme la porte à toute connaissance à l'exception de la connaissance linguistique? Nous estimons que le langage ne saurait être épuré de tout sens ou contenu sans cesser d'être un langage, c'est-à-dire un *moyen de communication*; il reste à savoir si le contenu de la communication est nouveau ou si l'art ne peut nous apprendre que des choses connues d'avance. Il est vrai que si un artiste se résume à copier platement la réalité, s'il ne s'arrête qu'au côté extérieur et superficiel des choses, on ne saurait s'étonner que ses résultats artistiques soient faibles et que le terme de « reflet artistique» lui-même soit compromis. On oublie ainsi que dans l'art il s'agit d'un reflet sui-generis, dont la spécificité est sensiblement marquée par son caractère complexe et indirect. L'affirmation généralement valable que « l'art reflète la réalité» risque de rester imprécise et peut donner lieu à des confusions si l'on ne précise pas qu'il s'agit d'un double reflet, que la distance entre *le signifié* et *le signifiant* est d'autant plus grande que le sujet créateur intervient en une plus large mesure. La valeur d'un roman comme les *Animaux malades* de *Nicolae Breban*, par exemple, réside en sa pénétration subtile dans l'univers intérieur des héros, en l'investigation artistique des zones de l'inconscient, en un filtrage de toutes les données de la réalité dans la conscience « malade» des protagonistes. Au filtre imaginaire que les héros du livre appliquent à la réalité s'ajoute le prisme personnel de l'auteur, qui repasse et recompose le tout, de sorte que le produit final est très éloigné de la réalité concrète qui l'a engendré, éloignement qui est en fait la condition du véritable *rapprochement artistique*. Lénine precisait : « l'art n'exige pas que ses œuvres soient prises pour la réalité», dans le sens qu'elles s'en détachent et s'en éloignent parfois sensiblement, sans pour autant rompre la liaison avec elle, sans donc cesser de la refléter artistiquement. On a d'ailleurs souvent compris de manière simpliste que le reflet s'arrêterait à ce qui est extérieur, alors qu'en fait la réalité extérieure n'exclut pas celle intérieure, et que cette deuxième réalité peut constituer l'objet de prédilection de l'investigation artistique.

Des recherches sur le langage de l'art, qui ont utilisé les dernières données de la sémiologie, de l'information et du structuralisme, ont mis en évidence, parmi les traits spécifiques de l'art, la matérialité, l'ambiguïté, la signification humaine, l'unicité, en essayant ainsi de distinguer le caractère spécifique de cette modalité de communication entre les hommes. On est souvent parti à ce propos de la prémisse — maintes fois contestée, il est vrai, ces derniers temps — que nous avons affaire à une modalité de la con-

naissance et qu'il s'agit d'en découvrir le mécanisme secret. Mais, en est-il vraiment ainsi? L'art apporte-t-il un *surplus de connaissances*, ou bien ne fait-il que présenter et transmettre sous une autre forme des vérités auxquelles sont arrivées la philosophie, la science et l'activité de l'esprit en général? Et puis, si l'on admet la fertilité de la tentative faite pour comprendre l'art dans son langage spécifique, ne faudrait-il pas — comme le suggère Mikel Dufrenne — entendre par l'art ce langage même? C'est de ce point de vue que nous tâcherons de répondre à ces questions. L'objet de notre débat ne sera donc pas COMMENT nous connaissons, mais SI nous apprenons vraiment quelque chose *de plus* par rapport à ce que nous pouvons apprendre par le truchement des autres formes de l'esprit. Il nous semble qu'il faudrait dans ce but étudier (combien de fois ne l'avons-nous pas fait déjà) LA NATURE de l'art.

Ce que nous remarquons dès le premier abord, en ce sens, c'est *son caractère concret*, le fait qu'il tombe directement sous nos sens, étant une présentation affective, et qu'il se présente sous la forme d'objets matériels. L'œuvre d'art crée un univers imaginaire, dont « la réalité» n'est en rien inférieure —du point de vue gnoséologique — à celle de la réalité même. En admettant que nous soyons d'accord avec la distinction excessive des structuralistes du groupe Tel Quel, pour qui l'œuvre n'exprime pas mais présente, ne communique pas, mais produit la jouissance artistique, nous serions quand même obligés de nous interroger pour savoir si cette jouissance n'est pas due partiellement à sa valeur cognitive. Ce qui met en mouvement notre sensibilité et suscite parfois de notre part une réaction affective intense, tout en enrichissant notre esprit, ne serait-il que la structuration et la présentation habile de ce que nous avons déjà su par d'autres voies? Une œuvre littéraire telle que le roman *l'Ange a crié* de Fănuş Neagu, qui réussit à créer un univers, où le fantastique et le mystique se mêlent au rappel de faits et d'événements les plus réels, n'est pas uniquement une admirable construction dépourvue de sens. Elle transmet l'élan tragique de l'esprit humain en lutte avec la fatalité, une intense pulsation de la vie, qui ne saurait tarder à créer une destinée appelée à dépasser ses limites. Fănuş Neagu serait-il seulement un *écrivant* et non un véritable *écrivain*, comme le dirait Roland Barthes, pour qui le premier terme désigne l'écrivain qui imite la réalité, et le second le véritable créateur. Peut-être que oui, si nous considérons le fait qu'il nous transmet des informations sur une certaine région de la Roumanie géographiquement déterminée, sur ce qui arrive aux gens partis pour tenter leur chance dans le cadre d'une sorte de transhumance permanente, ou le fait que nous entendons les résonances de leur affrontement avec l'histoire. Si nous reconnaissons cependant que nous nous trouvons devant un objet d'art qui, loin d'être opaque, détermine par la transparence même de ses significations une réaction humaine, il nous faudra admettre que par son caractère concret, l'œuvre nous apprend beaucoup plus, qu'elle fait même de nous des participants spirituels à une « réalité» extrêmement complexe.

Une valeur artistique authentique contribuera ainsi, par la force expressive de sa présence, à la construction d'une spiritualité. Est-il preuve plus convaincante que la signification de l'œuvre (aussi ambiguë qu'elle soit, et parfois grâce justement à cette ambiguïté) contient d'immenses vertus constructives intérieures qui ne peuvent être épurées de leurs valeurs cognitives? Peut-on déterminer un enrichissement de l'esprit humain sans rien lui apporter de nouveau? Ce caractère objectif de l'œuvre représente sans aucun doute une base pour son analyse scientifique, une base pour mesurer sa contribution effective à la connaissance humaine et c'est en quoi réside la justification de l'esthétique expérimentale, de Fechner à R.Frances, ainsi que de l'application de la théorie de l'information par un Max Bense ou un A. Moles. Cependant, l'esthétique expérimentale, peut-elle déterminer la qualité des connaissances obtenues par le truchement de l'art et l'esthétique informationnelle, peut-elle comprendre dans son intégralité l'éventuel surplus de connaissances obtenu? A notre avis, elle ne le peut pas, car malgré le grand nombre de choses qu'elle peut nous dire sur la nature des connaissances acquises par le truchement de l'art et l'exactitude avec laquelle elle peut mesurer la quantité de l'information esthétique, une optique strictement quantitative et rigoureusement vérifiable ne pourra pas apprécier dans son ensemble la contribution cognitive de l'art. Les schémas, les formules, les calculs, la construction de modèles s'arrêteront toujours à la seule composante logique de l'image artistique, ou à la mesure de l'intensité, de la fréquence et du niveau de ses composants sensoriels et affectifs. Or, contrairement à la philosophie ou à la science, qui n'y ont accès qu'indirectement, l'art réussit à pénétrer dans le monde, justement par son côté concret, sensoriel et affectif, qui seul lui donne la possibilité (naturellement celle-ci ne devient pas toujours réalité) d'apporter de l'inédit, de découvrir des qualités et des rapports réellement neufs, de nous permettre donc de *savoir des choses en plus*. Le fait qu'il s'agit d'objets et que par conséquent, les connaissances éventuellement acquises gardent un caractère matériel et concret, nous semble un argument de plus en faveur de la contribution cognitive de l'art, car la transformation d'un idéal en une valeur artistique réalisée n'est pas une simple opération artisanale, c'est une opération qui nous met devant une réalité différente et déterminée d'une manière différente. Le fait de laisser des traces est, selon nous, une conquête de l'esprit, bien que la simple matérialité de

ces traces ne soit pas encore un argument suffisant pour démontrer l'existence du surplus de connaissances qu'elles apportent. Dès que l'on considère l'œuvre d'art comme un signe, le problème qui se pose est celui du caractère représentatif de ce signe, celui de la mesure dans laquelle il parle d'un certain monde et en constitue une expression adéquate. De ce point de vue, le caractère représentatif ne se confond pas dans l'art avec l'essence ou la loi, comme c'est le cas en science. Dans l'art il a une couleur nettement individuelle. Les romans de Marin Preda *Les Moromete* et *L'Intrus* — en dépit du fait que l'un est l'expression d'une destinée collective et l'autre celle d'une destinée individuelle — sont représentatifs en égale mesure, en ce sens qu'il représentent tous deux des signes d'une certaine réalité et qu'ils contribuent à sa définition. Naturellement, le conflit de l'individu avec l'histoire — thème commun aux deux romans de Marin Preda — apparaît en des formes et sur des cordonnées totalement différentes, mais c'est peut-être cela justement qui nous permet d'avoir d'une certaine réalité une image plus complexe et plus exacte. C'est donc faire preuve de simplisme, que de chercher dans l'art des signes ayant une valabilité statistique. Dans ce cas, l'art resterait au niveau de la connaissance commune ou théorique, et la valeur de l'individualité serait moins significative du point de vue artistique. Or, le caractère original de l'art, le fait qu'il nous propose des œuvres uniques, inimitables et irrépétables est l'un des traits essentiels de celui-ci. Il nous faut préciser que cette originalité a un sens à l'intérieur de l'art, qu'il ne s'agit pas nécessairement de quelque chose de nouveau par rapport à ce que peuvent nous donner d'autres formes de l'esprit et que, par conséquent, nous n'avons aucune garantie de recevoir un surplus de connaissances, si nous ne recherchons dans l'œuvre d'art que les « connaissances» qu'elle peut nous fournir. L'art ne se propose pas d'ailleurs la connaissance à tout prix; il poursuit surtout des fins esthétiques et seulement de façon secondaire d'autres objectifs, dont la connaissance. Cependant, bien que limitée par e langage commun, dont elle ne saurait faire abstraction (H. Read), l'originalité artistique est par définition imprévisible, opposée à la banalité, c'est-à-dire à l'intelligibilité totale (A. Moles) ou, autrement dit, à la transposition logique intégrale. Si nous admettons que l'augmentation des connaissances ne se réalise pas uniquement par la voie logique et qu'elle ne saurait être réduite aux seules généralisations de type scientifique, nous devons reconnaître le droit de l'art d'apporter du nouveau dans la présentation du général, du typique, dans l'individualité originale de l'œuvre. La création permanente de nouvelles œuvres qui ne se remplacent pas les unes les autres parce qu'elles ne se répètent pas, ne prouve-t-elle pas que chacune d'entre elles dit quelque chose de particulier, apporte quelque chose de plus sur le plan spirituel, qui ne saurait être dépourvu de tout reflet cognitif? Compte tenu du caractère spécifique de la convention artistique, les termes utilisés couramment en science ne sont pas les plus appropriés et Croce a raison, en ce sens, lorsqu'il dit que l'opposition vérité-erreur n'est pas applicable à l'art. L'apport cognitif pour lequel nous militons ne doit pas être donc apprécié d'après *le nombre* de vérités nouvelles que nous acquérons par le truchement de l'art, mais d'après leur *authenticité*. Sans aucun doute l'authenticité des vérités artistiques ne peut pas être appréciée de façon exclusivement intrinsèque, car l'œuvre qui les contient se rapporte à l'ensemble socio-culturel dans le cadre duquel elle existe; cependant le fait que sur la base de ces vérités des univers artistiques nouveaux sont créés, dont l'essence prend parfois des formes inédites, indique que dans ce domaine la question de la vérité se pose de façon différente. La nature symbolique illimitée de l'art (voir l'esthéticien roumain Tudor Vianu) nous semble être un autre argument en faveur de la contribution cognitive de l'art. En effet, la polysémie de l'œuvre n'ouvre-t-elle pas la perspective d'interprétations sans cesse nouvelles? Son ambiguïté ne permet-elle pas à la même structure de revivre sans cesse sous de nouvelles formes? Le fait que le symbole artistique laisse toujours ouverte, en raison de son indétermination, la possibilité d'une nouvelle vision, que son caractère illimité permet la pluaralité des perspectives, nous semble illustrer au mieux le mode spécifique qu'a la vérité artistique d'être plurivoque, contrairement à la vérité scientifique qui est univoque. Parfois — c'est le cas de la pièce *Iona* de Marin Sorescu — l'ambiguïté de l'œuvre permet même des interprétations contradictoires, ce qui permet les associations les plus diverses, sans annuler le potentiel artistique d'aucune de ces associations. Pareille ambiguïté comporte des vertus cognitives bien qu'elle ne soit naturellement pas recherchée pour elle-même, mais seulement dans la mesure où elle marque une certaine vision artistique. Nous acceptons cependant — lorsqu'elles sont vraisemblables — des réponses même opposées et, à vrai dire, cela augmente parfois notre satisfaction esthétique et intellectuelle. Dans le cas du solitaire Iona qui a perdu son chemin, l'échec semble inévitable et son suicide symbolique se produit juste au moment où il devient conscient du fait qu'il a erré toute sa vie sans laisser de traces pour pouvoir reconnaître ensuite les lieux par où il est passé. En réalité, le chemin de Iona ne mène nulle part car aux diverses étapes de sa vie il n'a pas cherché à laisser de traces, si petites soient-elles, de son passage. En pareil cas, la rétrospective, la tentative de reconstituer l'itinéraire parcouru se perd dans le brouillard et même s'il réussit à apercevoir quelque chose, Iona se rend compte qu'il a tout le temps marché en sens inverse. La conclusion à tirer serait que l'une des raisons de la défaite de l'individu dans sa lutte contre le destin est la solitude et

que pour être victorieux l'homme doit y échapper. Pour pouvoir avancer il nous faut donc, non seulement mobiliser nos ressources intérieures, si riches soient-elles, mais aussi nous allier aux autres. Lorsque cette perspective sociale manque, la défaite individuelle est inévitable. C'est là une des interprétations possibles. Une seconde interprétation serait que la route symbolise en fait la marche vers la propre personnalité, la pénétration de plus en plus profonde dans l'essence du moi, bref, la connaissance de soi. Par conséquent, Iona ne se suicide pas, il continue simplement à chercher son chemin à l'intérieur de lui-même, après l'avoir cherché inutilement au dehors. S'il atteint ou non le but desiré, c'est ce que nous ne savons pas, mais les deux interprétations possibles du symbole proposé peuvent être considérées comme l'éternel dilemme de la connaissance : du dedans au dehors ou l'inverse. La solution n'est pas donnée une fois pour toutes, elle reste à notre choix. (Il est cependant probable que la route doit être parcourue dans les deux sens !)

Roland Barthes a raison, lorsqu'il soutient que la variété des significations accordées à une œuvre dans le temps ne témoigne pas de la relativité des mœurs ou de l'inclination à l'erreur de la société humaine, mais de l'ouverture de l'œuvre. Il n'en découle pas nécessairement que l'œuvre soit sans contingences, qu'elle se caractérise par une ambiguïté pure, comme le pense le critique français. En réalité l'œuvre ambiguë entre dans différents champs idéologiques qui en actualisent un sens ou l'autre, afin de l'intégrer dans leur contexte. N'y a-t-il pas dans cette réactualisation de certains sens, qui n'existent que de façon virtuelle, une preuve du surplus créateur apporté par les œuvres à la connaissance, au cours de leur longue histoire? Voilà comment l'apport cognitif peut augmenter au cours du processus de réception, l'expérience artistique obtenue de façon diachronique s'ajoutant à celle synthétisée de façon synchronique, dès la naissance de l'œuvre.

Mais cet apport cognitif représente-t-il la fonction spécifique de l'art? Sans aucun doute, ce qu'il faut souligner avant tout, c'est le caractère autonome, spécifique, de chaque forme de la conscience sociale, le fait que la science est devenue de nos jours la forme spécialisée qui se propose d'obtenir des connaissances, tandis que l'art a pour but d'influer sur l'homme, que l'art nous fait vivre la réalité et non la connaître. L'idée de la personnalité de plus en plus différenciée de l'art, nous apparaît incontestable, tout comme le fait que son but n'est pas de servir d'instrument d'investigation de la réalité. Nous ne souscrivons cependant pas à l'idée que l'art perd pour cette raison sa fonction cognitive, fonction que la science serait seule à remplir. Il y a, pensons-nous, certaines zones de la subjectivité humaine pour lesquelles l'art restera toujours la seule voie d'accès. Nous n'excluons naturellement pas la possibilité que d'autres voies que l'art soient construites à l'avenir à cette fin. Des voies peut-être plus directes et capables d'atteindre des points jusqu'ici inaccessibles de certains domaines de l'esprit. Jusque-là une discussion sur le rapport entre l'art et la connaissance nous paraît légitime et nécessaire.

VERA HARITON :
Dessin

Une Vision *

Et un jour que j'étais hanté par cette idée qui changeait ma douleur en espoir, un naufrage parut devant mes yeux. Nous en réchappions, Maria et moi, échoués sur une île . . .

Plusieurs jours durant, j'ai fait des dizaines de kilomètres à travers la forêt et j'ai vécu ce rêve avec des battements de cœur et une terreur vraie, descendant en moi-même comme je ne l'avais jamais fait auparavant, épouvanté par ma propre imagination. On vivait ensemble, Maria et moi, et la vie reprenait du commencement. Nous deux, tout seuls . . .

Je m'asseyais sur la crête d'une colline que j'avais découverte et qui transformait la grande forêt, à mes pieds, en océan dont les vagues se brisaient sans cesse sur le rivage. Des images vécues autrefois au bord de la mer (cette odeur et ce goût salé, qui durent dans la mémoire et ne s'effacent jamais) surgissaient devant mes yeux ouverts, hallucinantes, tant mon imagination travaillait à m'arracher à la réalité et à me faire voir lucidement ma nouvelle existence. Oui, c'est ainsi qu'elle *serait* si je repartais à zéro, seul responsable puisqu'il n'y aurait là-bas que des animaux et des oiseaux, des arbres et des fruits . . . .

Pendant de longs jours, mon imagination s'attarda à contempler la nature, l'océan qui entourait l'île. On aurait dit qu'elle voulait à tout prix chasser l'hésitation avec laquelle je cherchais aux choses un sens nouveau et fondamental, et me convaincre qu'à la merci de ces circonstances changées, originelles, ce sens devrait changer aussi . . . Un temps assez long s'est écoulé ainsi avant que mon île me devienne familière. Jusqu'alors, je m'efforçais de répondre à d'innombrables soucis, celui de ne pas périr la nuit, dévorés par les fauves, ou en proie à quelque mal inconnu caché dans notre nourriture ou dans les sources où nous buvions. Je ne savais rien du rythme des saisons sur cette île et si l'hiver n'allait pas bientôt venir et nous trouver sans abri. Mais je sentais monter dans ma poitrine, avec une force jamais éprouvée pendant ma vie d'avant, le désir de vivre et d'être heureux, même s'il me fallait creuser la terre avec mes ongles pour la rendre fertile, même s'il fallait ronger les arbres avec mes dents, comme un castor, afin d'élever une maison pour elle et pour moi. Une beauté sans nom ensorcelait nos regards, et un seul fruit, cueilli sur une branche chargée, suffisait à faire taire la faim et la soif tout le reste du jour.

Et ce fut en effet ce qui arriva, car l'océan nous avait jetés au rivage sans la moindre ressource, sans un outil, pas même un canif, et plus tard le navire submergé ne reparut pas non plus avec ses armes et ses graines, porté, puis découvert par la marée comme un salut jailli du fond des mers. En revanche nous étions deux, et ça comptait peut-être plus, pour survivre, que toutes les armes et les outils de la civilisation. Or je sentais que non seulement on survivrait nous deux, mais qu'on serait tels qu'on n'avait pas su l'être *là-bas*, c'est-à-dire très près l'un de l'autre et placés devant des obstacles réels, matériels, palpables, qu'on pourrait vaincre ou éviter puisqu'ils se laissaient voir, connaître, dépister. Ce lien entre nous aurait même été si puissant qu'on aurait complètement oublié le fait d'être deux créatures distinctes. La perfidie d'une panthère ou d'un tigre aurait été impuissante devant l'obstacle ingénieux que notre amour aurait inventé

et dressé sur leur route. Une maison sur une hauteur dégageant la vue, et au besoin un piquet appointi, même grossièrement, où le fauve se serait empalé, nous auraient donné le répit de conquérir peu à peu toute l'île, à nous deux et à nos enfants. Car des enfants, on en aurait eu un grand nombre, puisqu'on avait tant d'années à vivre . . .

. . . Et comme la forêt s'agitait sous le vent! Des trombes d'eau s'y déversaient tandis que je vivais en moi-même l'irréelle noyade, immobile sur la crête et le regard rivé à l'endroit du déluge illusoire. Le soleil d'été baignait tout dans sa lumière . . .

. . . Et en même temps je voyais d'un côté l'océan . . . Il surgissait au loin, étincelant, comme si le soleil l'avait inondé d'immenses quantités d'argent fondu, tandis que la forêt toute proche le teintait de vert. Puis, dans l'écoulement infini des instants, il devenait terne et incolore, comme le ciel qui ce jour-là était un peu nuageux. Très tard, la brume du soir tombait et l'horizon s'effaçait, tout était gris et pesant. La nuit était là. Mais dans l'obscurité, je voyais jaillir l'écume blanche des vagues.

. . . D'autres fois, l'océan m'apparaissait dans les matins clairs où il m'arrivait de me réveiller plus tôt et où je partais à pied, tranquillement, sans hâte, vers l'usine, baissant la tête, baigné par cette sensation de fraîcheur que nous éprouvons tous à ces heures et qui se transmet à notre imagination. Et l'océan courait vers le rivage avec ses milliers de petites vagues presque vivantes, comme s'il avait coulé vers moi, venant d'une direction impossible à déterminer. Il semblait bouillir, chatoyant, étincelant, d'une couleur jaillie des vagues comme d'un feu dans les profondeurs. En réalité, le feu venait d'en haut: c'était le soleil qui se levait sur la ville, comme s'il retenait pour lui ses couleurs et son ciel. . .

Ensuite, on aurait dit que ces grandes étendues d'eau obliquaient, poussées par les bonds répétés des vagues agiles et mousseuses qui flottaient à la surface comme de grands oiseaux blancs. Mais les oiseaux étaient au-dessus, à la chasse, et s'abattaient au creux des vagues à l'instant où leur œil rapide discernait la proie. Ils étaient poissons eux-mêmes, leur corps ressemblait à ceux de l'eau, ils ne pouvaient pas vivre dans les profondeurs, voilà tout, tandis que ceux des abîmes seraient morts dans l'air transparent. Autrefois au bord de la mer Noire, j'en avais vu un pousser un cri perçant et tomber sur la rive, les ailes repliées. Une mort mystérieuse l'avait foudroyé, mais ses ailes étaient intactes et la nuque puissante et tendue. J'avais déployé en éventail l'aile longue, d'un blanc sans tache. Que lui était-il arrivé? Pourquoi ce cri si aigu? J'étais étranger à l'oiseau, son cou recourbé m'était hostile, comme les griffes serrées et plongées dans le duvet gras et glissant, sur le ventre. Il avait surgi au-dessus de ces vagues dans des temps immémoriaux, plus reculés même que ceux des hommes, et je ne représentais pas, pour lui, celui qui l'avait fait tomber de là-haut, le bec enfoncé dans le jabot, fendant l'air de son cri d'alarme: incroyable mort, dans le bleu d'un ciel bourré de lumière, sous un soleil aveuglant. . .

. . . L'après-midi, en retrouvant ma place habituelle, je ne savais plus si le bruissement que j'entendais s'élevait de la forêt ou des vagues. Un vent continu passait quelque part au loin. Et ce bruissement était si dominateur que sa présence suggérait un travail en train de s'accomplir, l'effet d'activités lointaines et mystérieuses des eaux ou des forêts. . .

. . . Parfois le sommeil venait et il me semblait entendre un clapotement. . . J'étais cruellement tourmenté par la nostalgie de quelque chose que j'éprouvais au même instant. Je regardais le soleil et je désirais sa clarté et sa chaleur, mais au même instant il baignait mon corps dévêtu et je sentais ses rayons brûlants mettre mon dos en feu. Je me retournais, geignant comme un chien, je m'étendais sur le dos, recevant en plein son feu anéantissant, tempéré par l'intervalle heureux qui nous sépare — et au lieu de s'apaiser ma nostalgie grandissait, mon souffle se précipitait, mes doigts se crispaient dans l'herbe, je me retournais, battant la terre des poings et des pieds, tandis que ma poitrine se gonflait de soupirs.

. . . Soudain je levais le front et je restais ainsi, immobile, pendant quelques instants sans fin. Je croyais sentir une fraîcheur caresser mon corps, ma respiration se calmait, cette nostalgie torturante me quittait peu à peu et à sa place, mon cœur était envahi par un sentiment de puissance, par une force capable de courber des arbres, de mater les animaux, de protéger contre les dangers la femme qui était avec moi et de l'aider à élever ses enfants. . .

... Parce qu'on en avait beaucoup maintenant, une vraie tribu qui avait fini par se ramifier... L'île nous appartenait, en tout cas on en avait conquis assez pour pouvoir y vivre sans cette terreur permanente qui hantait l'homme de jadis, toujours menacé par des ennemis plus puissants, dont il ne pouvait se défendre que par une surveillance de tous les instants. Si on manquait des outils nécessaires à l'impitoyable combat pour la conquête de l'île, on en avait du moins l'idée, apportée du monde d'où nous venions. Ça n'était pas peu de chose, et pourtant ça n'avait l'air de rien, car en effet, d'où prendre un outil dont on n'avait que la représentation? On pouvait obtenir du feu en frottant deux morceaux de bois, ou en heurtant deux pierres entre lesquelles on place un morceau de toile, trempée dans la graisse d'un animal. Mais où trouver une hache?

Une chose que je pouvais réellement faire, c'était d'apprendre à mes descendants l'existence du monde. Mais je découvris bientôt qu'il me manquait aussi, bien que j'en aie eu une idée aussi claire que d'une hache en métal. Parce qu'au fond, c'était quoi, le monde? Comment faire comprendre aux autres l'idée qu'on en a? Il était né de quelque chose, ou bien c'était l'œuvre d'un créateur? Leur dire que tout ce qu'on voyait naissait de quelque chose, comme la fumée du feu, et le fruit, de l'arbre? Le monde serait donc son propre fruit? D'où tirer alors l'idée du bien et du mal, puisque j'évitais l'idée de genèse et celle de divinité, inséparable d'un créateur? Et ce bien, ce mal, qu'est-ce que c'était? A mes enfants, comment faire sentir cette frontière que l'être humain ne peut franchir sans tomber dans l'abîme des instincts? Et je ne devais pas non plus miner leur force d'êtres hardis, qui cherchaient leur nourriture sans cette crainte de la mort si paralysante pour ceux qui ont appris l'existence du *péché* et de la *punition*. Quel nom donner au mot péché, au mot hors-la-loi? Qu'était-ce que cette loi? Qui l'avait instaurée, et pourquoi?

Au début, je fus tenté d'éluder la réponse et d'adopter un point de vue pratique. Telle chose est bonne parce qu'elle est douce, telle autre mauvaise parce qu'elle brûle. Mais, je dus bientôt admettre qu'il y a des choses qui ne sont ni brûlantes, ni douces. L'appétit, par exemple. L'appétit total, viscéral et dominateur, qui poussait un des enfants à prendre sa pomme à un autre, bien qu'il en ait déjà une à lui. Il ne fallait pas la prendre, pourquoi? Parce que je ne voulais pas? Mais je finirais quand même par périr, et avec moi la loi morale que je représentais et que je n'avais pas su imposer. Je pris peur. Recourir à Dieu? Associer son nom à la force de la foudre, pour rendre son existence croyable, puis, comme Moïse, descendre de la montagne, tenant dans mes bras le Décalogue inscrit sur la pierre? Mais je ne croyais plus à Dieu, et alors comment faire face aux questions sans réponse qu'auraient fini par poser mes descendants, puisque je ne pouvais pas leur opposer la *foi*, qui se justifie en soi comme le monde et se suffit à elle-même? Que peut répondre la pauvre raison à qui demande pourquoi il ne faut « point tuer », comme le dit un des dix commandements, répondant à cet autre qui recommande « d'aimer son prochain comme soi-même »? Comme soi-même, vraiment? Pourquoi? Et d'abord, l'amour, qu'est-ce que c'est?

Après une hésitation extrêmement douloureuse, je me décidai à proclamer devant les enfants l'existence de Dieu. Dans le fond de mon cœur, j'étais certain que sur le rocher où l'avait isolé le triste spectacle de son peuple déchu — ce peuple incapable de croire au Dieu invisible et prosterné devant un veau d'or concret — , Moïse avait douté de l'existence de Dieu autant que Jésus, découvrant au Jardin des Oliviers les bornes de la patience humaine dans ses propres apôtres, trop faibles pour vaincre leur sommeil et veiller avec lui qui attendait sa crucifixion. Tous deux avaient emporté leur secret avec eux, et peut-être même, en bons connaisseurs des hommes, avaient-ils attribué à Dieu leur propre illumination. Il me fallait faire de même, si peu illuminé que je sois... Plus tard, lorsque la loi morale se serait imposée dans l'île, mes descendants pourraient découvrir sans danger la fausseté de ma position, comme nous l'avions fait nous-mêmes en apprenant que les lois de la nature ne confirment pas l'idée chrétienne de la joue tendue après avoir été frappée... Tel insecte, au contraire, après un manège infini pour en attirer un autre du sexe opposé, lui grignote tranquillement la tête tout en faisant l'amour et finit par le dévorer entièrement. Néanmoins, je pensais garder ces remarques pour moi.

...En effet, mes descendants m'obéirent et je pus lire sur leurs visages sinon une conviction (qui ne pouvait pas naître, à leur âge, d'une véritable découverte du bien et du mal), du moins un degré de conscience qui était la peur: cette peur irrationnelle sur quoi se fondent toutes les

religions, la peur de l'éclair, du rugissement du lion, de la clarté mystérieuse de la lune pendant les nuits claires, la peur du ciel étoilé. Puis, il y avait moi: ils me craignaient, moi et mes cris menaçants, la punition que j'avais le droit d'appliquer, en vertu du secret que je connaissais et de ma science de Dieu, que je tenais directement de *Lui.*

Mais je ne savais pas s'ils me croyaient vraiment, et je voyais bien qu'il ne fallait pas laisser la place au moindre doute. Si ce doute se produisait, il faudrait qu'il ne soit même pas avoué, car accepter un aveu signifie accepter une partie de sa vérité. Evidemment, je me condamnais ainsi à ignorer pour toujours les véritables pensées de mes descendants, mais est-ce que j'avais le choix? Que faire pour qu'après ma mort et celle de Maria, ils ne tombent pas au rang des animaux et ne finissent pas par en être dévorés? Parce qu'une religion, cela veut dire avant tout «une même pensée», dirigée, du moins aux instants décisifs, dans une même direction. Cela oui, c'est une force. Par quoi la remplacer?

Pourtant, la crainte de Dieu n'était pas une idée capable de décupler les forces humaines devant les bêtes sauvages; ils risquaient au contraire de se laisser dévorer comme des agneaux, et ce n'était qu'au monde d'où nous venions, Maria et moi, que les Croisés de jadis se montraient de véritables guerriers.

Pendant quelque temps, je pensai alors remplacer la religion (qui rend tous les hommes égaux devant Dieu en abaissant les forts au niveau des faibles) par le culte de la force. Mais j'eus tôt fait de découvrir que le plus fort n'était pas le plus intelligent, et que ses penchants n'étaient pas les plus élevés. Au contraire: libre d'étaler la force qu'il avait de naissance, il se montra d'une sottise sans bornes, fanfaron, vantard, l'âme vulgaire. Le plus intelligent n'était pas le plus droit, et sa façon d'agir envers les autres n'était rien moins que noble—s'il est vrai que l'intelligence est une noblesse qui se manifeste comme telle. Là, elle ne se manifestait pas du tout! Quant aux êtres doués d'un caractère vraiment fort, ils ne pouvaient pas s'entendre entre eux. Ce ne furent pas les plus forts qui se retrouvèrent au premier rang, mais les plus rusés, les plus cruels et les plus vils; la vie dans l'île devint spectaculaire et tendue, et pas un individu ne demeura indifférent face aux événements. J'aurais laissé leur existence prendre ce cours dynamique, si l'inquiétude devant l'avenir ne m'avait éclairé sur les dangers qui menaçaient l'île après ma mort. Ceux qui étaient vraiment forts, après avoir subi pendant quelque temps l'oppression de ceux qui prétendaient l'être, auraient fini par s'unir, mes descendants en seraient arrivés à s'exterminer et la vie dans l'île se serait éteinte. Or, je ne pouvais pas supporter l'idée de disparaître sans laisser de traces, et je fis délibérément cesser le culte de la force. La volonté d'affirmation, me dis-je, n'est pas entravée, dans ses manifestations naturelles, par la religion; témoin les guerres de religion, qui sont absurdes si l'on pense à la tolérance qu'elles bafouent et sur quoi se fonde, pourtant, le culte qu'elles veulent servir.

Un temps, je pensai établir pour but suprême la conquête de l'île. Sur le sentiment de liberté finale que tous éprouveraient à ce moment-là, je fonderais une nouvelle religion du bien et du mal. Au fond, c'est à ça que l'homme aspire depuis qu'il existe sur terre, n'est-ce pas? Alors à quoi bon cette voie détournée que nous offrent les religions? L'homme est une divinité enchaînée par la force des conditions. Brisons-les, et nous règnerons comme des dieux. Il suffit de montrer clairement ce qui tient aux conditions et ce qui tient à notre essence inconditionnée, et appeler *mal* ce qui est conditionné, *bien* ce qui ne l'est pas. La liberté suprême, par exemple, à laquelle nous aspirons n'a besoin de rien; sont donc *mauvaises* toutes les impulsions possessives qui se manifestent si brutalement dans toutes nos actions... Ou encore le fait de tuer, cette forme bestiale de la haine du prochain, du désir de lui prendre ce qu'il a, de faire disparaître en lui ce qu'il représente, ce qui te relègue dans l'ombre ou te défie, ce fait constitue le mal suprême, parce qu'il t'enchaîne à jamais à ton acte, au crime commis. De plus, il te rejette parmi les bêtes sauvages et rend impossible ta coexistence avec les autres, car il les oblige à te faire partager le sort de ta victime. Et ainsi de suite!

Mais j'ai fini par m'embrouiller, et je me suis finalement retrouvé devant les mêmes tables de Moïse, parce que tout cet échafaudage que j'avais construit autour de la liberté était au fond une acquisition de la civilisation chrétienne et comment l'expliquer à mes descendants puisqu'elle gisait quelque part au loin, dans des bibliothèques de millions de volumes dont j'avais là un si

petit nombre? D'ailleurs même si j'en avais lu davantage, ça ne m'aurait guère aidé en cette circonstance, au contraire. Parce que ça voulait dire quoi, que je pouvais appeler *mal* ce qui est conditionné? Est-ce que la faim ne nous conditionne pas? Et sans elle, l'être humain est inconcevable. Qu'est-ce qui est inconditionné, dans un homme? En éliminant, bien sûr, l'apport des civilisations et de la morale? L'homme pur, tel que l'a conçu la nature? J'ai lu quelque part que le sentiment de compassion, par exemple, est inné, et que dans le plus primitif des mondes, l'homme se précipite au secours de celui qui tombe ou qui est en danger de mort. Dans le monde le plus civilisé, le nôtre, l'homme a été avili et tué de façon préméditée, dans des camps de concentration et des usines créées tout exprès. On me répondra qu'il s'agit en ce cas de la puissance magique, diabolique, acquise par les systèmes sociaux sur les individus, qu'ils délivrent de ce que nous appelons la conscience, puisque le système prend les crimes à son compte. Et qu'il y a au monde aussi des dégénérés. Premièrement, cette soi-disant magie des systèmes ne s'exerce pas sans la complicité, très lucide cette fois, de chaque individu en partie; cette complicité commence à un certain moment, peu important d'ailleurs, où l'on cède tout en sachant qu'on aurait pu ne pas céder, et s'achève par l'exécution docile des ordres les plus ignobles. Secondement, les gens qui ont commis ces crimes n'étaient pas du tout dégénérés, ils étaient très normaux, ayant des soucis et des préoccupations des plus ordinaires et affichant même un certain idéal de bonheur à l'échelle de l'humanité. Leurs agissements n'en sont que plus sinistres.

...Tandis que les simples dix commandements que nous savions tous par cœur et que connaissaient aussi mes enfants avaient un effet durable et sûr. Le père et la mère étaient respectés, on ne volait pas, le nom de Dieu n'était pas pris en dérision, personne n'adorait une idole faite de ses propres mains et ne la proclamait son Dieu; de plus, mes descendants s'aimaient tous les uns les autres, ou du moins ils en avaient l'air. Prétendre à plus aurait voulu dire les forcer à apporter des preuves, autres que la soumission que je lisais dans leurs yeux, et créer ainsi parmi eux une sorte de mythologie des actes inspirés par l'amour. Je désirais pourtant beaucoup en commettre moi-même, de ces actes-là, et je l'essayais. Mais je voyais bien qu'ils ne pouvaient pas entrer dans la légende, puisque j'étais moi-même une légende dans cette île. De la part de Dieu, par exemple, rien de grand ne nous étonne.

...Et un beau jour je découvris ce qui s'était caché de tout temps, en réalité, sous la crainte et la soumission de mes descendants. Ce n'était pas du tout, comme je l'avais cru, le doute à l'égard de l'existence de Dieu, dont il m'avait semblé qu'il fallait condamner jusqu'à l'aveu; c'était tout autre chose. Et le plus terrible, ce fut qu'en plus de la gravité des faits, qui me mirent par rapport à moi-même dans une situation sans issue, je compris que la découverte elle-même était tardive. Mais de toute façon, je n'aurais pas pu la faire plus tôt!

...Une fillette, parmi celles qui passaient près de moi plus de temps que les autres, arriva en courant à l'endroit où j'avais affaire. Elle venait d'une certaine partie de la forêt, et me dit, très effrayée, que deux individus se battaient. Je me dirigeai vers eux, mais sans hâte. Jamais je n'avais découvert, sur aucun visage, le moindre signe de haine. D'habitude, la haine ne tarde pas à se montrer, soit directement dans le regard de celui qui hait, soit comme reflet, sur le visage de celui qui est haï; et dans ce cas c'est comme une dénonciation de l'autre, qui a si bien su cacher son jeu. Au contraire (et il n'y avait pas de doute, parce que la haine, comme l'amour, sont si éloquents chez un être humain, que nos intuitions et nos déductions ne nous trompent jamais là-dessus), j'avais souvent surpris des marques indiscutables de l'amour qui régnait sur notre île. Une main posée d'une certaine façon sur l'épaule ou le cou d'un autre me fascinait par l'élan d'amour pur, spontané et total qui s'en dégageait. C'était exactement ce que je ressentais moi-même en les regardant; mais je détournais mon regard, pour que ma trop grande admiration ne se manifeste pas malgré moi au dehors. Tous ces êtres issus de moi étaient graves, tranquilles et presque silencieux, et une seule chose m'étonnait: c'était que Maria n'en aimait aucun, et de plus, dans nos conciliabules secrets, elle avait un comportement quelque peu étrange: brusquement elle me devenait étrangère, on aurait dit qu'elle ne m'entendait même plus.

Je ne comprenais pas, mais je ne m'inquiétais pas non plus; on n'était plus *là-bas*, d'où nous avions naufragé, pour que je me casse la tête à déchiffrer le sens d'un sourire ou que je passe une nuit blanche à cause d'un salut absent. Négliger l'un ou l'autre de ces signes, là-bas,

pouvait avoir des suites incalculables, mais ici? Il est vrai que j'avais fini par surprendre la même *absence* chez l'un ou l'autre d'entre eux. Essayez, par exemple, de prendre un animal dans les bras; s'il se tient tranquille, parlez-lui, caressez-le et regardez-le entre temps dans les yeux. Vous n'y découvrirez pas la moindre lueur, aucun reflet qui prouve, par exemple, votre *présence* à l'intérieur de son être. Il tient son regard fixé quelque part dans le vide et tend à retrouver sa condition première, paître si c'est un agneau, voler si c'est un oiseau. Même le chien a pour finir un regard de chien, bien que j'en aie vu un une fois, un terrier à poil ras, se tenir sagement près d'une haie de buis et regarder pensivement, le front plissé... L'homme, me disais-je, c'est un animal aussi, il faut le laisser à sa guise aller où bon lui semble. A condition que la loi soit *présente* en lui et qu'elle le fasse protester dès que lui ou un autre la foule aux pieds. Parfois c'était assez qu'on entende ma voix pour qu'un changement se produise dans le regard vague, *absent* d'un de mes nombreux petits-fils. Et cela me suffisait. Quelle erreur! J'allais bientôt découvrir qu'ici aussi un regard, un geste, un sourire, une marque de reconnaissance qui se produit ou non à certain moment ont la même fatale importance que *là-bas*.

Quand j'arrivai, ils se battaient tous deux, étroitement enlacés et avec des mouvements si lents que je crus qu'ils jouaient. Après un moment seulement je compris que leur étreinte était convulsive et que leurs mouvements, dans leur effrayante lenteur, cherchaient la gorge de l'autre. Je poussai un grand cri, croyant qu'ils m'entendraient. Mais ils ne m'entendaient pas. Alors je m'approchai pour les séparer et je fus frappé par la beauté de leurs visages à cet instant-là. Rougis par l'afflux écumant du sang, ils étaient magnifiques, épanouis dans la haine comme je ne les avais jamais vus dans l'amour. Je tentai de les séparer, mais tous deux, sans lâcher prise, se tordirent et courbèrent leur tête jusqu'à terre, accollés en un écrasement fraternel, comme s'ils avaient voulu adorer le sol. Ce mouvement fut si puissant qu'il me repoussa au loin, suscitant soudain en moi-même une haine qui se déchargea brusquement dans tous mes viscères. Je me précipitai et saisis un pieu. Mais l'un d'entre eux avait déjà frappé et l'autre tomba. Simplement, sans battre l'air de ses bras. Et aussitôt le sang jaillit de son épaule ou de sa gorge, tout près de la clavicule jeune et solide. L'herbe verte rougit tout autour. On voyait la plaie et la chair arrachée à son corps nu comme un bouquet de pavots écrasé. Je n'eus pas le temps de réaliser ce que je devais faire et si je le pouvais encore, que déjà mon fils mourait avec de vagues gestes somnolents, s'accrochant légèrement des mains à l'herbe rouge, comme je le faisais moi-même dans mon enfance, quand je tombais après avoir longtemps tourné sur moi-même pour m'étourdir et sentir la terre se renverser avec moi.

Le sol, les arbres, l'étendue infinie de l'océan, tout s'inclina cette fois encore et pendant de longs instants je fus menacé d'être rejeté de l'autre côté, dans l'abîme. Moi aussi, on m'avait tué. Parce que l'assassin m'avait oublié, moi qui pour lui étais le *sens de tout*. Je le forcerai, me dis-je, saisi par une violente colère, je le forcerai à dévoiler son âme et s'il l'a perdue, je le tuerai pour que dans la mémoire de mes enfants brûle comme une flamme éternelle le souvenir et la signification de ce qui s'était passé.

Je me tournai alors vers lui et lui demandai: pourquoi avait-il transgressé la *parole?* Comment avait-il oublié ce qu'*Il* disait? Comment a-t-il osé se dresser contre la loi ou se laisser glisser en dehors d'elle? Qu'il raconte devant tous ce qui était arrivé, et on verra. Si le *pardon* peut exister pour lui, je le lui accorderai. Sinon, il devra partager le sort de l'autre. Et c'est moi qui le punirai.

Mais le jeune homme s'assit sur un tertre, regarda de côté et se tint ainsi, immobile. A aucun instant son regard ne se dirigea vers l'endroit où l'autre gisait inanimé, et il ne parut absolument pas entendre mes paroles. Une seule fois, il leva la tête, presque distraitement, vers le ciel bleu plein d'énormes amas de nuages blancs, et son regard sembla s'y fondre; puis il reprit sa position première et continua à regarder tranquillement, droit devant lui. Ses yeux me traversaient, mais il ne me voyait pas. Bientôt je vis qu'une grande foule s'était amassée autour de nous et que tous se taisaient, comme lui. Il n'y avait aucune différence entre eux et lui, et pourtant ils avaient tous vu, de leurs propres yeux, qu'un d'eux avait été tué. Une angoisse profonde s'empara de moi.

Alors je regardai Maria, et pas plus chez elle que chez les autres, je ne découvris ce mouvement intérieur de l'âme qui vous fait reculer devant celui qui a commis un sacrilège, qui vous

pousse à vous éloigner pour le laisser seul devant son action. Non, rien ! Ils regardaient en eux-mêmes, silencieux et tranquilles, ayant l'air de comprendre une chose qui m'avait échappée. C'était comme s'ils avaient découvert une loi nouvelle qui m'était restée, à moi, tout le temps cachée, et qui modifiait le sens même du geste commis.

Je les quittai brusquement, eux et le meurtrier qui ne me voyait plus, et je me dirigeai en hâte vers l'océan. Je m'assis par terre, au bord de l'eau, pris ma tête entre mes mains et me mis à écouter le bruit des vagues. Il me semblait que si je parvenais à accorder leur rythme à ma respiration et aux battements de mon cœur, l'explication tant cherchée ne tarderait pas à surgir. Quel sens avait donc l'acte auquel j'avais assisté? Car c'était clair, il n'avait pas tué par haine. Et si haine il y avait, elle était née de l'amour... Ou peut-être ce n'était même pas de la haine, et ce que j'avais pris auparavant pour de l'amour portait un autre nom. Dans le regard uni aux nuages après le crime, je n'avais pas lu le sentiment d'une vengeance accomplie, indice d'une haine antérieure—mais une sérénité. Comment était-ce possible?

Et j'eus beau passer des jours et de longues nuits au bord de l'océan, la réponse ne vint pas. Seulement, je vis s'installer en moi aussi un calme étrange, où les questions, sans être résolues, ne se posaient plus. Et bientôt cette vie imaginaire s'éteignit et je revins au présent d'où je m'étais évadé. J'avais exploré les profondeurs insondables de l'espoir, sans pouvoir avancer plus loin. Maintenant, il fallait revenir sur mes pas.

...Et je compris alors que rien ne m'attachait plus à cette ville, à mes souvenirs et à mes rêves, et que je devais la quitter. La petite fille seule existait, c'était la mienne et je pouvais aller la voir n'importe quand, c'était mon droit selon la loi. Depuis notre séparation je l'avais oubliée, et j'eus soudain un tel désir de la revoir que je me levai aussitôt et me dirigeai en toute hâte vers la ville.

Oui, me disais-je, je dois quitter cet endroit, parce que ce qui devait arriver est arrivé, et il ne faut pas que les choses aillent plus loin. Les îles, ça ne me regarde plus... Je ne vais pas mettre fin à mes jours, mais pas non plus m'attarder ici, au même endroit, à chercher un bonheur illusoire. Tout est fini, et mon seul lien avec ces années que je vais laisser en arrière, c'est la petite... Elle, il ne faudra pas l'oublier...

(Fragment du roman *l'Intrus*, 1968, Prix de la revue «Viața Românească», cf. R.R. n° 1, 1969, « Un Messager dédaigné »)

En français par Annie Bentoïu

A L. I V A S I U C

Homo edificator

Il faisait presque nuit sur la plage lorsqu'il fit une pause et bien qu'il gardât le silence, je sus que tout dans son récit allait changer. Car ses yeux aussi, jusqu'alors indifférents, ce regard qui semblait me scruter comme un objet étranger qu'on étudie curieusement, limitant ma surface, commençaient à pénétrer en moi, quelque chose de nos relations habituelles reparut, il était évident qu'à nouveau, nous étions deux sur la plage, ensemble. Mais tout était plus intense et nous étions nous-mêmes plus qu'avant. Je glissai ma main sous son bras et m'approchai de lui, sentant dans mes paumes la chaleur captée par sa peau tout au long du jour. Il ne m'écarta pas, il n'avait pas l'air aussi sûr de lui qu'au début de son récit. Si bien que tout se passait par-delà les mots qu'il prononçait et je sentis moi aussi, à côté de lui, le rythme saccadé du train, lorsqu'il alla demander de l'aide pour sauver le village. Un rythme trop lent pour son impatience, une impa-

tience qui était devenue aussi la mienne. Puis l'odeur des bureaux où il s'efforçait de convaincre, sa voix et, en accompagnement, le timbre de ses interlocuteurs, ce qui se cachait derrière l'amabilité ou l'intérêt qu'ils manifestaient, leur personnalité, que maintenant nous devinions tous deux, les limites entre lesquelles on pouvait entamer leur indifférence à l'égard d'une réalité qui avait lieu à des centaines de kilomètres de là, une réalité dont ils ne répondaient pas et qu'ils ne pouvaient soupçonner qu'à travers la fièvre de sa plaidoirie. J'imaginais sans qu'il eût à le décrire le visage sec, dur, de celui qui consentit à résoudre le problème qui lui était soumis, parce qu'il avait compris qu'il s'agissait de quelque chose de plus grave encore que la famine. Je ressentis son impatience entre la première et la seconde audience, où on devait lui donner une réponse définitive et enfin sa joie pleine de lassitude quand il comprit qu'il repartait en emportant non pas de l'espoir, mais des vivres, pour lutter contre la folie. Il n'avait pas besoin de me le dire, je savais ce que signifiait ce maïs, c'était la *réalité* elle-même à laquelle il devait les ramener. Le maïs était devenu une sorte de symbole, ce n'était plus seulement un aliment pour calmer la faim et sortir les gens de l'impasse jusqu'à la prochaine récolte. Il avait cessé d'être un tas de grains jaunes qu'on allait porter au moulin, il avait acquis un autre signe, une nouvelle signification sous l'influence de la sécheresse. Puis la scène qui a suivi, imprévisible, mais que j'avais pressentie dès l'instant où j'avais été prise de frissons, là, sur le sable brûlant et mis ma blouse. Je n'étais pas sûre de n'en avoir pas été témoin ou peut-être en avions-nous été témoins tous deux, lui et moi, d'une certaine façon. Une scène dont il devait extraire les vérités tranquillisantes, définitives et qui, pour cette raison, devait rester toujours vivante et un peu différente de ces vérités. J'ai senti dès lors, à partir de cet instant même, et plus clairement encore les jours suivants, que *le fait en soi* restait un peu en dehors, au-delà, pour pouvoir confirmer ces vérités. Aujourd'hui encore je n'arrive pas à me souvenir des mots qu'il employa, comme si cet événement ne m'avait jamais été raconté. Le train arrêté en gare, les wagons détachés (il n'a rien mentionné de tout cela), la nouvelle se répandant à travers le village, les listes dressées, et puis la foule qui se rue. Personne ne peut rester chez soi, ils viennent tous, le village à nouveau s'écoule vers la gare, mais ils semblent méfiants, ils ont perdu l'espoir depuis le jour où ils étaient allés à la rencontre de leurs hommes. Je ne sais pas le temps qu'il faisait ce jour-là, il a la couleur de l'événement, qui se déroule comme en un univers familier, tel qu'en fait personne ne l'a jamais vu. Les faits, et le ciel, et la couleur des champs, tout coïncide. Mais on entend les voix, quelques-unes, parce que la plupart se taisent, comme des gens qui s'éveillent le lendemain d'un soir d'ivresse et ne reconnaissent même plus l'ambiance familiale, la maison, la souplesse du matelas, la façon dont le jour s'infiltre à travers les volets. Tout semblerait absolument étranger s'il n'y avait pas ce soupçon têtu quelque part, que l'on connaît ces lieux et l'on est occupé, pendant quelques secondes au moins, à discerner les choses connues, des choses nouvelles, insolites. Seulement ce réveil était beaucoup plus laborieux, il venait trop subitement, d'un lieu où tout espoir était mort, et peut-être malgré lui. Il n'est pas facile de revenir à la vie. Un homme qui ressusciterait, comme Lazare, aurait certainement honte, parce qu'il aurait goûté dans l'autre monde de choses qui ne sont pas permises dans celui-ci. Et même il aurait honte d'avoir été mort. Peut-être ont-ils eu, plus clairement que jamais, la perception de leurs tourments et quelques-uns, les plus évolués d'entre eux, se sont-ils demandé la raison profonde de tout cela. Pourquoi devaient-ils revenir? Les femmes gardaient les mains sur la bouche pour retenir leurs cris, pour s'obliger à garder le silence comme il convient en de telles circonstances. Les sacs ventrus sont déchargés, et il essuie son front à l'aide d'un grand mouchoir quadrillé en demandant qu'on donne lecture de la liste pour que tout soit effectué dans l'ordre. Tout sera bientôt fini. Les grandes mains rugueuses, aux doigts allongés et vigoureux, s'affairent machinalement à délier un sac, et s'enfoncent dans les grains jaunes, les faisant glisser, et tous ceux qui sont là, autour, se taisent; même les quelques bavards, qui ne peuvent s'empêcher de dire leur mot en toute occasion, n'osent plus parler.

C'est alors qu'elle arriva. On ne sait qui l'avait prévenue (c'est lui qui l'a dit), elle était seule, les cheveux dénoués, et elle courait, peut-être criait-elle mais personne ne l'entendait, ne faisait attention à elle, jusqu'à ce qu'elle fût arrivée tout près et alors on ne put l'ignorer, ignorer les derniers jours. A nouveau l'amertume, la tristesse envahirent tout et quelques-uns furent prêts à se redresser et à se retourner vers elle. Si elle était restée là, immobile, faisant retentir la terre

asséchée de ses coups de bâton, comme la première fois où elle était venue au milieu du village, qui sait ce qui eût pu se produire? Peut-être certains seraient-ils revenus sur leurs pas, replongés dans l'atmosphère de naguère. Mais cette atmosphère même se dissipa lorsqu'elle parla. Elle vint au premier rang et regarda les grains de maïs qui glissaient entre ses doigts. Elle avait eu faim, elle aussi, au début. Lui poursuivait son manège, sans lui prêter aucune attention. Jusqu'à ce qu'elle se mît à crier, d'une voix plaintive: «Satan, Satan a pris son apparence, mais il va allumer l'incendie. Prenez garde à vous! On voit le signe sur son front, les cornes du bouc, pointues, avec lesquelles il percera votre cœur. Chassez-le. Qu'il parte, nous n'avons pas besoin de lui, ni de ses offrandes traîtresses.» Si elle s'était arrêtée là, les choses auraient pu finir autrement. Peut-être quelques-uns l'auraient-ils suivie, et les choses auraient changé au bout de quelques jours; ou bien si sa voix n'avait pas été si faible, si désespérée, dépourvue de l'assurance de ces premières journées où elle avait rassemblé et modelé toute l'imagination du village. Mais à présent, elle avait un son trop aigu et elle se perdait dans ce climat d'attente. Lui continuait à faire glisser le maïs entre ses doigts, pour faire échec à l'imagination, à toutes espèces d'inventions. Et c'est à cet instant qu'un homme s'approcha, porteur de l'autre nouvelle. Mais on ne savait rien encore et c'est pourquoi il cria qu'il fallait faire l'appel des noms des chefs de famille, pour que chacun vînt prendre la part qui lui revenait. Alors elle se mit devant eux, hurlante et menaçante, disant qu'ils devraient passer sur son corps avant de recevoir l'offrande de Satan. Et elle se jeta par terre, la figure dans la poussière, et sa voix fut étouffée. Alors, les gens se réveillèrent de leur abrutissement, ils prirent conscience qu'ils revenaient de loin, et une femme commença à se lamenter d'une voix aiguë sur les bestiaux qu'elle avait dû abattre pour les repas des derniers temps, brandissant son enfant, comme un drapeau, au-dessus de la foule. Une autre, et finalement toute la foule commença à murmurer, puis à élever la voix. Ils passèrent sur son corps, pour venir prendre possession de leur maïs, non pas en obéissant à l'appel, en bon ordre, mais tous ensemble, et bientôt on ne la vit, on ne l'entendit plus. Et il n'eut pas la force, ni la présence d'esprit de les arrêter, bien qu'il eût pu le faire. Cette scène, et ce qui suivit resta dans sa mémoire, et je le sentais à côté de moi, sur la plage, plus que jamais. Nous aurions pu partir ensemble à ce moment-là, le reste ne m'intéressait plus, parce que tout était là. Il faut être solidaire de la faute de son compagnon, liée au moment de sa vie qui, plus que tout autre, l'a poussé vers vous. Cela ne comptait plus et je ne l'entendais pas mais je voyais la scène, au-delà de ses paroles, qui n'étaient plus pour moi que des indicateurs, des signes sans corps, sans timbre, qui n'avaient plus de son. Il ne pouvait faire autrement. On ne pardonne pas d'avoir été entraîné dans la folie, et cette multitude ne pouvait faire exception. Il n'était pas en mesure de l'arrêter. Il est absurde de s'en sentir coupable. Je voulus le lui dire, sur le moment, et puis partir avec lui, ou au moins interrompre son récit. On aurait pu en tirer les conclusions le lendemain. Mais il avait recommencé à parler et pendant quelques instants j'entendis sa voix à nouveau, comme une chose étrangère, qui me concernait à peine. D'abord tout se déroula dans sa voix, même si ses yeux n'avaient pas cette froideur, ce regard vide du début. Parce qu'il était arrivé seulement alors au cœur du récit, au noyau dont ses vérités tirent leur sève, sans faire partie de lui.

— Je ne compris pas tout de suite ce qu'ils voulaient dire. Je les vis stopper leur voiture près de moi, et l'un d'eux descendit et me souffla: «Arrête, arrête!» Je ne savais pas de quoi il était question. Je ne pouvais rien arrêter, je ne pouvais pas si c'est à cela qu'il se référait. «Tu n'entends pas ce qu'on te dit? Ordre d'en haut! Arrête! Ça doit aller autre part. Le type qui a pris la décision s'est trop pressé et il l'a fait de son propre chef. Ici, une autre fois. Ça doit repartir. C'est un ordre!» Je me tournai vers eux et je fis: «Quoi?» Ils gardèrent le silence un instant, me considérant avec une sorte de pitié, puis l'un d'eux me chuchota à l'oreille: «Les wagons. Le maïs. Une locomotive vient en prendre livraison tout de suite. Il doit aller plus loin.» Je ne comprenais pas. Il est bien vrai qu'eux-mêmes ne savaient pas ce qui s'était passé quelques minutes auparavant. Ils ne pouvaient pas le savoir, et je ne pouvais le leur dire. J'indiquai seulement du doigt l'endroit où la foule était le plus dense, recouvrant tout, mais ils ne comprirent pas. L'un d'eux arrêta la distribution, car je n'en étais pas capable, et promit qu'un nouveau transport arriverait bientôt, mais que celui-ci avait été orienté sur une mauvaise direction. Personne ne comprit ou n'osa comprendre. Ils restaient là à le regarder, les yeux fixes où

la faim apparaissait de nouveau, mais ils n'avaient plus besoin à présent de s'inventer une faute. Ils l'avaient commise et c'était encore plus difficile pour eux de l'accepter. Ils ne pouvaient pas le croire, et moi non plus. J'étais solidaire d'eux, et je pensais avec épouvante qu'ils allaient bientôt se réveiller et réaliser ce qui leur arrivait. Mais avant cela, ils allaient s'écarter et la découvrir, et me laisseraient la voir. J'ai vu beaucoup de morts, certains même tués par moi, au front, mais cette femme, pauvre folle, gisant par terre, foulée aux pieds, je n'en supportais pas la vue. Peut-être aurais-je dû donner des explications, ou bien passer outre et, qu'elles qu'en fussent les conséquences, procéder au partage du maïs. Peu m'importaient les ordres, et que l'on ait ou non fait une erreur quant aux destinataires ou quant à la source de ravitaillement. Mais je ne pouvais pas comprendre et je réagis suivant d'autres habitudes, j'étais docile et discipliné, surtout qu'avait commencé à prendre forme dans mon esprit cette idée qui m'obséda plus tard pendant des mois et des années. A cette époque je ne me l'étais pas encore formulée: *tout est possible*. La formulation la meilleure me vint d'ailleurs alors que je savais déjà que *tout n'est pas possible*, ou quand je le soupçonnai fortement. Cependant je regardai les gens, qui continuaient à approcher, la locomotive que le mécanicien attachait aux wagons, notre départ. Au dernier instant seulement ils commencèrent à nous huer. Maintenant je sais. S'ils ne l'avaient pas tuée, elle, au moment où nous arrêtions la distribution, ils nous auraient tués, nous. Mais c'était comme un cauchemar qui se déroulait, et leurs réactions étaient lentes, comme celles des gens qui dorment. Moi, je n'eus même pas la force de rester là-bas quoi qu'il advienne. Mais je souffrais et mes gestes étaient ceux d'un automate, comme si mon corps recélait une machinerie étrangère, qu'on déclenchait au moyen d'une clef.

— Je sais, criai-je, il me semble, et de nouveau je n'entendis plus ses paroles.

En fait, nous cessâmes de parler, il n'y avait pas besoin d'explications. Il faisait froid à présent sur la plage et je me rapprochai de lui, collant à son corps. Je connaissais cette sensation, c'est comme être habitée par un autre animal, ou par un mécanisme étranger, qui vous impose la vie, conduit vos mouvements, si bien que ceux-ci apparaissent décomposés. D'abord une main, puis une jambe, un fragment après l'autre. Vous reconnaissez que chaque partie vous appartient, mais jamais l'ensemble. Peu importe que vous ayez été la victime ou l'instrument, peu importe qui a commis l'erreur. Je voulus lui demander s'il avait senti qu'il grandissait sans y être pour rien, sans mesure et sans ordre, comme moi alors. Mais il me parut que nous avions atteint le stade où toute parole devenait inutile, sinon dangereuse, capable de rompre cette entente qui s'était faite entre nous, telle un bloc. Mieux valait sentir ses bras, tout son corps, qui est à moi et que je peux sentir de même aux moments-clefs. A travers le sien, je sens mon corps aussi, auquel je me suis résignée définitivement. La force étrangère capable de le faire mouvoir est restée en dehors, au-delà de nous deux. Une quelconque parole eût pu anéantir cette sensation d'ineffable plaisir fébrile. Mes doigts impatients touchaient sa peau et je n'osais même pas lui dire de se taire. Peut-être ici commencions-nous à nous séparer, à nous différencier l'un de l'autre. Je me contraignis à m'y accommoder, et cela alla mieux quand il parvint, sans plus donner de détails (je l'eus fait à sa place), sans décrire les différentes phases, à émettre les conclusions, établissant, non plus que tout cela avait pris forme, avec minutie, mais comme une construction achevée, structurée, au point qu'elle semblait avoir toujours été là et était née du néant. Je le suivis, mais je n'avais pas épuisé la joie de savoir qu'il avait éprouvé de même que moi, que tout l'édifice était né de lui et de moi. Je le suivis avec plaisir, souriant, mais je ne voulais pas me séparer de la chaleur de son corps. Pour moi, ce qu'il disait était en partie très agréable et apaisant (parce qu'on ne peut rester longtemps dans cet état de joie fébrile et qu'il n'est pas possible de vivre éternellement en dehors des mots) mais aussi c'était comme un jeu d'enfant qui fait des constructions de cubes et qu'on admire pour lui faire plaisir. Ce qui avait entièrement disparu pour moi, c'était l'image de la foule s'écartant pour découvrir le corps de la femme, mutilé, foulé aux pieds, méconnaissable, et le train partant avec le maïs comme si sa prophétie s'accomplissait. La foule consternée, épouvantée, attendant le châtiment inévitable. Et la pensée qu'ils devraient vivre toujours avec ce souvenir. Je ne les voyais pas, parce que j'étais heureuse de savoir que, même si c'était pour des motifs différents, il avait éprouvé lui les mêmes sensations que moi, qu'elles ne sont pas seulement les miennes, et qu'il est possible de s'en débarrasser, qu'elles ne sont pas une réalité,

mais une réaction dans une situation donnée. Lui, qui en avait vu ou au moins pouvait en soupçonner le caractère—et de toute façon il y avait été impliqué—en avait cherché longtemps les causes, il avait trouvé les explications, ses vérités étaient inébranlables. Certes, il avait raison, mais jamais il n'aurait eu à définir et à développer sa pensée avec tant de soin et de sévérité si ces événements n'avaient pas eu lieu, j'aimais l'entendre et je le suivais avec attention, ma joie devenait plus calme et pouvait supporter la douleur. De temps à autre je hochais la tête en signe de compréhension, pas aux moments essentiels peut-être, mais je ne voulais pas lui donner à penser que je ne prenais aucune part à son récit. Il nous concernait tous deux.

— Il ne faut pas humaniser toute chose. Toute cette démence vient de là. Ils n'ont pas supporté l'idée de la sécheresse et lui ont trouvé une explication humaine, à savoir une conséquence de leurs actes, et, pour s'assurer qu'ils n'auraient pas à combattre un ennemi indifférent, ils étaient prêts à tomber dans le piège tendu par une folle pour laquelle une chose n'est jamais elle-même, figée une fois pour toutes, sinon dans sa structure, dans ses vertus, au moins dans son évolution. Elle trouvait partout des signes annonciateurs, qu'elle était seule à comprendre et les choses ne possédaient consistance et réalité que pour elle. Et c'est ainsi que tous les villageois finirent par les voir. Tout d'abord dans leurs rêves seulement, c'était donc un élément subjectif, puis les objets eux-mêmes devinrent des éléments de rêve, de simples formes mouvantes sur une table, elle-même véritable, substance. Non (ici, il cria), non, il n'existe aucune espèce de substance, il n'existe que des choses, des objets, que nous ne pouvons modifier qu'en accord avec les lois qui les régissent. Rien ne cache rien. Mieux vaut mille fois qu'il existe cette prison des objets et de leurs lois, qui nous limitent et nous obligent à tenir compte d'elles, empiètent sur notre liberté, que cette folie qui pourrait naître d'une imagination, d'une liberté sans frein. Je t'ai déjà parlé de cela, tu te représentes ce que seraient les villes si chacun bâtissait au gré de son plaisir, les formes monstrueuses qu'elles prendraient si nos insatisfactions et les moments passés y étaient incorporés sans limites, au mépris de toute règle? En vérité, qu'on le veuille ou non, chaque édifice est un monument élevé à l'esprit d'ordre. Le seul homme acceptable à mon avis est l'*homo edificator* parce que lui seul doit tenir compte des choses telles qu'elles sont. Mieux vaut, je te le dis, cette prison des choses, parce que, chaque objet qui dure est déjà le produit d'une sélection. Comment pourrions-nous vivre si tout changeait à notre gré, au gré de chacun, d'une minute à l'autre? Que de heurts entre les édifices élastiques, que de déchirements sans fin entre nous! Le monde ressemblerait à cette masse de gens au village par temps de sécheresse qui au retour de la procession se gavaient de quartiers de viande grillée. Tu ne les as pas vus, tu ne peux savoir comment ils faisaient travailler leurs mâchoires, les regards tournés au-dedans d'eux-mêmes. Il n'y aurait plus que des plaisirs vulgaires et avides, une dégradation constante. Parce que tout serait possible, tout châtiment serait inconnu. Les plaisirs ne seraient limités par aucune interdiction ou impossibilité et se succèderaient, sans attente, sans délai. Plusieurs années après, quand on m'a envoyé à l'Université, ce qui pour les autres était un objet d'étude, constituait pour moi le plaisir indicible de me voir limité. Comprendre que chaque fois qu'on ne respecte pas la règle, on est puni. Que tu ne peux en faire à ta tête. Chaque heure de marxisme représentait pour moi la même chose. Derrière les formulations parfois trop usées, je voyais la rigueur du déterminisme. Et je savais que l'histoire aussi, quoi qu'il arrive, irait jusqu'au bout, à condition d'être réelle, de respecter les règles du jeu. Je le répète, chaque édifice solide que nous construisons est un hommage à la règle, d'autant plus que nous sommes sujets à nous tromper. S'il n'en était pas ainsi, tous les bâtiments seraient gélatineux, libidineux, se donnant la main et clignant des yeux, se modifiant à un simple regard, tandis que les hommes, à côté, seraient obligés de vivre uniquement par à-coups, parce qu'il n'y aurait aucune continuité d'un instant—que dis-je! — d'une minime fraction de seconde à l'autre. *Das ewige Nun*, quelle sottise, quel rêve absurde! Le dieu conçu par Duns Scottus, ce serait l'enfer même! Une liberté entière, la possibilité de faire n'importe quoi, à n'importe quel moment, sans aucune contrainte. Au-delà du temps, il n'y a que le chaos. L'enfer est la liberté absolue.

Il parlait avec passion, comme s'il craignait de laisser passer cette occasion qui se présentait. Le pathos était tout à fait étranger à l'esprit du sujet: «La substance n'existe pas, répétait-il, seuls existent des objets plus ou moins durables.» Il faisait de grands gestes, inhabituels chez

lui. Tout était inhabituel, ses yeux luisants, et les spasmes qui agitaient ses mains. Il était en contradiction profonde avec lui-même avec chacun de ses gestes habituels, avec ses réactions typiques. Il ne fut jamais aussi peu lui-même qu'alors qu'il exposait le système selon lequel il agissait *effectivement* chaque jour, qu'il respectait autant qu'il était humainement possible. J'étais de plus en plus étonnée et je ressentais cette crainte que j'avais toujours connue d'être restée quelque part au dehors, sans protection, et qu'il allait m'arriver quelque chose. Cela pouvait être n'importe quoi. Mais je n'avais pas de crainte à avoir. Parce qu'il était normal de vivre ses contradictions. C'était à présent, et non pas tous les autres jours où il appliquait ces principes qu'il affirmait, qu'il était le plus proche du noyau dont jaillit pour lui tout l'édifice. Les idées prenaient racine dans l'événement, les faits passés continuaient à rester présents, comme le noyau dur enveloppé dans la substance charnue de ses réalités spirituelles. Ou peut-être était-ce l'inverse. N'importe, c'était cela qui donnait sa valeur à la construction et sa rigueur. On peut se tromper. Car il s'était trompé lui aussi, et d'autres avec lui, et la rigueur, la réalité (c'est-à-dire la vérité, l'absence d'erreur) n'acquièrent leur importance, une importance écrasante, que par contraste. Et il avait raison, chaque édifice est un hommage apporté à la rigueur par des créatures sujettes à l'erreur, qui souvent se trompent ou sont trompées. Il faut avoir appris cette leçon pour pouvoir bâtir avec passion.

Je ne pouvais pas penser à cela sur la plage. Je l'écoutais, mais je commençais à souhaiter qu'il en finisse. Non pas avec ce qu'il disait mais avec sa façon de le dire et je soupçonnais que cela lui était impossible. Je voulais seulement sentir son corps, ce corps qui avait subi le même processus que le mien et ceci, quand j'y pense, est donc une règle aussi. Mais à ce moment-là, tout ce que je voulais, c'était le sentir, et partir. La nuit était tombée, on entendait la mer lavant la plage, à une distance impossible à évaluer. Moi je sentais que je ne pouvais l'interrompre. Il parlait toujours, sans s'arrêter, tournant en cercle, revenant aux mêmes idées, aux mêmes expressions, chose qui ne lui était pas coutumière. Comme s'il flottait au-dessus d'un tourbillon qui tendait à l'attirer et que tout cela fut le résultat de sa lutte entre le désir de fuir et la force d'attraction dont il devait se garder. Si j'avais pu, je lui serais venue en aide. Je ne savais pas, je ne comprenais pas ce qu'il fallait faire, mais instinctivement je trouvai la solution. Il fallait l'amener de la profession de foi aux actes ou du moins au rappel des actes effectués en accord avec elle. Quand le cercle revint à son point de départ, quand il se reprit à parler des constructions, de l'*homo edificator*, de l'hommage qu'il représente, je criai:

— C'est ainsi que sont tes constructions. Hautes, droites, aux lignes rigides. Cela m'a fait plaisir de les voir, quand tu m'as conduite à ton chantier. J'aimerais y retourner. Peut-être vais-je abandonner mes occupations actuelles pour me mettre moi aussi à bâtir des maisons. C'est très beau.

(Extrait du roman *Intervalle*, 1968, Prix de la revue « România literară », cf. R.R. 1/1969)

En français par Nelly Florescu

AUREL DRAGOŞ MUNTEANU

Valentina *

Essayiste et auteur de nouvelles, Aurel Dragoş Munteanu a fait ses débuts dans le roman avec le volume Seuls, *paru en 1968, dont nous publions un fragment dans les pages suivantes. Bien accueilli par la critique littéraire, le livre se classe — par les problèmes qu'il aborde et l'emploi de certaines techniques modernes — dans la sphère des sondages audacieux de la psychologie de l'homme de tous les jours.*

— Un paquet de « Carpaţi », cent grammes bonbons, des ronds, pour les enfants, et... c'est tout, m'sieu Faur.

Faur pesa les bonbons, il y en avait plus de cent grammes, il en reprit quelques-uns dans le cornet sur la balance, en mit un dans sa bouche, les autres dans la boîte cylindrique en tôle

peinte en une couleur criarde, reste probable de l'ancienne épicerie du village, et donna les cigarettes demandées, puis il regarda dehors, vers le ciel, il était presque midi, puis sur la route, calculant qu'il avait encore un peu plus d'une heure avant de fermer boutique, après quoi il irait enfin attendre l'autobus qui le ramènerait à la ville; là, il dînerait au buffet-express dont il était le client fidèle depuis cinq ans, prendrait un café en lisant le journal de T. et reviendrait ouvrir le magasin pour l'après-midi. Il aimait attendre l'autobus, s'inquiéter de ce qu'il ne venait pas, arriver en retard à cause de lui, désespéré de faire attendre ses collègues et les gens du village, descendre en vitesse et s'expliquer à moitié. Il aimait se presser dans cette foule bigarrée, parmi ces paysans qui rentraient des champs éloignés, avec leurs gros bonnets de fourrure et leurs gestes lourds; il aimait pester chaque jour contre les transports publics, les chauffeurs, les receveuses; tout ça, c'était son monde à lui, comme le vieux magasin qui ne désemplissait pas: le matin, de ménagères et de ces gens bruns et mal lavés, d'enfants de l'école d'à côté aussi, qui achetaient des biscuits et des bonbons, et l'après-midi d'ouvriers rentrant de la ville, qui appuyaient leurs bicyclettes contre le mur extérieur et le salissaient, malgré l'affiche: « Il est strictement interdit d'appuyer les bicyclettes contre le mur du magasin ».

Il était vieux, il n'en avait plus pour longtemps, c'était là qu'il avait vécu et là qu'il mourrait. Autrefois, il avait eu une bonne place, il ne s'en souvenait même plus, son monde était ici. Il aimait se chamailler avec les tziganes et boire de la tzouïca avec les charretiers. La femme qui balayait la boutique connaissait l'existence de Valentina et lui demandait, pour lui faire plaisir:

— Et mademoiselle, qu'est-ce qu'elle devient? Toujours à sa musique?

Alors il racontait quelque chose à son propos, puis il donnait à la femme trois cigarettes. C'était la règle: pourvu qu'elle lui demande tous les vendredis des nouvelles de Valentina, elle recevrait trois cigarettes, et même davantage s'il était de bonne humeur. Oh, c'est entendu, il n'est plus qu'un vieux croulant, lui, mais il a une fille comme personne. Valentina, Valentina, la petite chérie à papa! Et si elle allait ne plus rentrer à la maison? Elle lui avait déjà fait cette mauvaise surprise; en hiver, elle s'en allait en montagne, avec des garçons peut-être; l'été, à la mer, et lui, il restait seul à l'attendre. Souvent elle ne rentrait pas du tout, et passait toutes ses vacances ailleurs. Oh, Valentina, Valentina, ma toute petite, c'est toujours comme ça que ça se passe quand il n'y a pas de maman à la maison; un père, c'est un père, on ne lui en doit jamais tant, à lui.

— Un paquet de beurre, m'sieu Faur!

Et vas-y d'un paquet! Tiens, cette femme, qui n'est pas d'ici, s'est arrêtée devant le magasin, elle doit être en train de bavarder avec quelqu'un, il peut la voir par la vitre qui secoue la tête et hausse les épaules. Dehors la lumière est plus forte, c'est une lumière matinale, incolore, mais il est presque midi et elle commencera bientôt à perdre sa pureté, deviendra plus lourde et plus brûlante, elle répandra plus de chaleur et prendra une teinte rougeâtre. Alors il fermera le magasin et s'en ira vers ce bar plus frais et moins fréquenté, il prendra peut-être même une bière, puis il fera un tour dans le parc, au bord de l'eau, pour regarder les pêcheurs. Ils n'ont rien à faire ceux-là, ils se tiennent toute la journée au bord d'une eau où ils savent bien qu'ils ne prendront jamais rien, avec une sorte de résignation qui a fini par devenir un espoir aveugle et sans but; ils n'ont même plus l'air de s'occuper des poissons, ils ont peut-être autre chose à faire par ici, qui sait ce qu'ils cherchent? Et ils font tout ça si gravement que ça vous impressionne, et Faur aime bien les voir alignés ainsi à cent mètres au moins d'intervalle, pour ne pas se déranger les uns les autres dans leur attente. Il se promènera donc et prendra l'autobus au pont, et même s'il boit deux verres de bière, son étourdissement aura tout le temps de passer, mais oui, il pourra parfaitement boire deux verres s'il en a envie. Peut-être même ira-t-il les boire au jardin d'été, dans le parc, pour y lire la « România liberă » ou « Sportul » et il regardera cette drôle de maison rouge qu'on tient fermée et qui ne sert à rien. Autrefois il devait y avoir quelque chose, mais à présent on emploie seulement les toilettes, dans l'une des ailes; c'est là que vont les clients du jardin d'été, ceux qui sont trop décents pour aller derrière les caisses de bouteilles empilées du côté de la ville. On risque d'y être vu par les passants, mais tant pis, il y a bien cent mètres jusqu'aux toilettes de la maison rouge, et entre temps quelqu'un peut vous chiper votre bière sur la table, quoi? c'est impossible? pas du tout! et de plus il y a là-bas une saleté épouvantable, ça vous dégoûte rien que d'y entrer.

Oui, cette femme s'est arrêtée dehors avec quelqu'un, on ne voit pas bien qui c'est, *cent grammes de biscuits*, cent grammes et *un paquet de sel*, paquet de sel, puaqet d'sel, cent biscuits de, oui, de, c'est bien la femme, on voit bien d'ici vers la lumière de l'extérieur, ici il fait encore frais, il n'y a que les paupières qui se sont mouillées un peu depuis le temps qu'il se démène aujourd'hui, comme si une goutte de sueur était tombée dessus ou une larme, hé-hé, un paquet, ça se voit très bien; il fait sombre dans la boutique, du moins plus sombre que dehors, faudrait porter des lunettes, si sombre, ou bien est-ce l'ombre, l'ombre, tout est ombre maintenant. *Père Faur, où elle est la clef de la vitrine, pour les pièces de bicyclettes? Ici, ma fille, ici, Passez-la-moi ! Voilà, voilà !*, si gentille cette petite, si douce, c'est ça, une fois, cette petite Ilona qui rit, qui sourit tout le temps, cette fille qui a des ailes, oh, Valentina, oh non, Ilona se débrouille toute seule, un savon, sav, pas savant, donne-lui donc son savon à cet homme, la femme est toujours là, avec qui peut-elle bien causer? elle est venue cette femme, oooo, cette femme sainte, cette femme est une sainte, elle penche son buste, et tellement sérieuse, qu'est-ce qu'elle peut bien faire? On dirait qu'elle explique à quelqu'un comment on fait le pain, tant elle est sérieuse. Notre pain quotidien, notre pain, c'est de la montagne qu'elle vient cette femme, on la voit tout entière, elle remue les lèvres, oui, elle dit quelque chose, pour sûr. Si Valentina venait seulement, il l'amènerait ici au magasin et la laisserait se promener par tout le village, mais non, il la ferait vendre à sa place, comment ça, se promener? Pas du tout, il l'amènerait ici et lui ferait couper du savon de lessive pour les ménagères et les mères qui en ont besoin pour le linge de leurs gosses, quoi? mais oui, plonger dans le tonneau plein de saumure et en retirer les morceaux de fromage avec ses mains que le froid fait se crevasser, pour qu'elle voie ce que c'est, qu'elle reste debout en hiver sur le ciment et qu'elle en aie mal aux reins, comme ça. Ses yeux sont rouges et il est tout tremblant, il s'agite dans le magasin, furieux, sans voir personne, il vient de tendre un paquet de cigarettes au lieu d'un paquet de beurre et s'effraie quand l'homme se moque de lui.

— Un paquet de beurre, je vous ai demandé du beurre, m'sieu Faur!

Oui, oui, du beurre, du beurre, toujours du beurre. Il allume une cigarette, allons, tremble pas, mon vieux. Ça ne fait rien, Valentina va venir, la petite fille à papa; elle est si bonne, bonne et sage, la petite chérie, et elle joue bien, très bien, et joue beaucoup, beaucoup, elle est elle-même une musique et elle viendra bientôt à T. « Au piano, Valentina Faur, la fille de Moïse Faur, du magasin de, qui habite la rue de », oh, des bêtises, même si on allait la faire venir ici, au Foyer, qu'est-ce qu'ils y connaissent, ces gens-là? Pourtant Voïcu est bien venu jouer du violon l'année dernière à l'usine, et alors! Il la mènerait partout, et les gens: Oh, qu'elle est jolie votre petite fille, m'sieu Faur! Hé, hé, hé. Mais oui, parfaitement, lui-même, ce pauvre diable de Faur du village de Domneni, ce pauvre Moïse, eh bien oui, c'est sa fille, ça fie, Sophie. Et ils iront peut-être ensemble à ce restaurant où il y a cette affiche stupide dans la vitrine: « Ce soir chantera pour vous mademoiselle Sophie. » Mon Dieu! Sophie! Enfin, quoi, et puis, qu'est-ce que ça fait si elle s'en va, ciel s'en va, ciel sans blague. Mais non, Valentina n'entrera pas là-bas, les garçons servent si mal, ils ne remplissent même pas les verres et comptent qu'on leur donnera quand même deux lei pour finir, ou trois ou cinq, parce que c'est vrai qu'on leur donne et eux qui se fichent de vous, ils ne savent rien, hé-hé, il pourrait leur en remontrer, lui, et s'ils étaient chez lui il leur en ferait voir des vertes et des pas mûres, et de la tenue en plus, pas comme ça. *Valentina petite chérie elle a si bon cœur elle ne va pas dans ces endroits qu'il fréquente lui un vieux coucou qui se soûle parce qu'il sait pas chasser son ennui autrement et sa petite fille l'aime bien et lui il n'a rien d'autre au monde que cette merveille de petite fille une merveille sa merveille à lui et lui une vieille baderne qui traîne sa solitude comme il peut mais Valentina elle sait bien combien il l'aime cette petite Valentina non elle n'est pas grande pas petite non plus quoiqu'on dise et pour le piano pas besoin d'être une grande perche elle est moyenne et maigrichonne parce que les artistes ça doit être mince les pianistes surtout et elle marche en sautillant un peu comme un être à part qu'elle est comme un ange elle ne marche même pas elle plane comme un ange et ne s'en doute pas la terre ne la sent même pas mon Dieu si elle mourait la terre elle-même mourrait Valentina l'été elle s'habille de bleu et elle est sérieuse et toute riante elle plaisante et passe ses bras autour de son cou petit papa chéri mon petit père ma toute chérie elle a des épaules si menues pauvre gosse qui travaille trop pensez donc toute*

la journée au piano et lui qui s'amuse ici avec ces gens il se promène se met en colère comme un idiot et la petite qui trime et lui ne peut rien faire pour l'aider et il prend la mouche comme un crétin vieux goujat sa fille s'esquinte et lui ne sait plus qu'inventer pour la tourmenter ô la jolie la jolie fifille à papa il en prendra bien soin il lui enverra tout ce qu'il faudra pourvu qu'elle vienne et qu'il la voie et après qu'elle aille s'amuser où ça lui chante qu'elle prenne du bon temps lui c'est un vieux goujat y a pas de plaisir à être avec lui qu'est-ce qu'il peut lui donner elle s'amuse c'est de son âge elle fait déjà tant pour lui il n'a pas d'autre joie au monde cette merveille une petite merveille comme elle ça ne peut même pas être sa fille à lui il l'a élevée depuis toute petite et quand Judith est morte il lavait il popotait pour elle et lui torchait le derrière tout ce qu'elle savait c'était de lui qu'elle l'avait appris il l'avait menée par la main à l'école enfantine lui avait acheté son cartable des petites robes lui avait fait prendre des leçons de piano pour l'amuser elle ne lui avait jamais demandé pourquoi elle n'avait pas de maman au fond c'était lui qui l'avait faite jamais ils n'avaient parlé de ça son enfant ô Valentina il ferait tout au monde son enfant la sienne il l'avait faite il s'en souvenait déjà avant sa naissance vieux fou vieil ivrogne il n'a plus de fille ô Valentina.

La femme est toujours là, on la voit même mieux. Elle parle de nouveau, il ne peut pas comprendre ce qu'elle dit, ça doit être très important, avec ses grands yeux et ses traits sévères. Elle avait ce visage-là quand elle avait pris sa défense. De temps en temps il plisse le front pour mieux comprendre ce qu'elle dit ou ce qu'on lui dit. Non, non, elle n'est pas vieille du tout, elle a des lèvres fraîches et le visage rond. Dieu, que les gens sont laids. C'est effrayant cette femme, la voilà qui remue ses mâchoires comme une grenouille et voilà que s'ouvre ce gouffre qui change tout le temps de forme, tantôt rond, tantôt coupé, et ces yeux qui lui sortent de la tête comme des billes humides et vides, le front fuyant, une caboche grosse comme une citrouille, bouffie et crasseuse. Quelle créature, mon Dieu, que les gens sont laids ! Cette femme qui fronce les sourcils comme une vache, oh ! On dirait qu'elle s'en va, elle part, on peut voir maintenant le type à qui elle causait. Un blond, il est en deçà du rebord de la vitrine à présent, on le voit très bien, un imbécile blond, c'est lui, il la suit des yeux comme s'il voulait la manger. Les gens sont si laids et en voilà un qui reste là au coin, tout affamé, et ne la quitte pas des yeux. Ils ont tant parlé et maintenant il a l'air de vouloir la manger. Mais on aurait dit qu'il y en avait plusieurs tout à l'heure, elle avait détourné son regard et parlait plus vite; non, il n'y en a pas d'autre, il n'y a que celui-ci qui la suit des yeux, ce singe avec sa grosse tête mal rasée, un mégot au coin des lèvres, cette gueule de bandit. Pour sûr la femme est sa parente, elle lui aura dit d'aller chez le coiffeur et de laver sa chemise, c'est ça, il le connaît bien celui-là, un chômeur qui ne veut pas travailler, qui se balade du matin au soir par le village, mains dans les poches, et demande une cigarette à l'un et à l'autre, Filip? oui, c'est ça, Filip qu'il s'appelle, un type pas sérieux, c'est bien fait s'il se l'entend dire, sa mère l'a mal élevé, voilà, c'est le manque d'éducation; il s'était chamaillé un jour avec lui, le type prétendait avoir payé, avoir mis l'argent sur le verre, mais personne n'en avait rien vu, diable d'escroc, et il avait fini par payer en disant que c'était pour la deuxième fois et que Faur, tout le monde savait bien à quoi s'en tenir sur son compte.

En français par Aurel George Boeşteanu

L'ART DANS LA VIE ET LA VIE DANS L'ART

par **ANATOL MÂNDRESCU**

A la fin du XIXe siècle, au cœur de l'ère industrielle, où la Tour Eiffel — le premier monument de la civilisation technologique — s'élevait fièrement au-dessus de la Ville-Lumière, Paul Cézanne croyait encore qu'un fort sentiment de la nature constitue la base nécessaire de toute conception artistique.

Par un terrible jeu des contraires qui ne manque pas d'ironie, l'art occidental évolua dans la direction de la négation absolue du credo affirmé par celui que l'histoire considère comme le pionnier de la plastique moderne. De toute la pensée de Cézanne « ...traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône... » il n'est resté que le cône, le cylindre, la sphère. A en analyser les lignes directrices, on peut en déduire que pour se libérer de toute servitude, pour ne pas copier mais créer l'élément visible, pour construire un ordre plastique pur, l'art occidental s'est détourné de la nature, de la réalité sensible, de la vie. Il a voulu n'être qu'esprit, idée, essence. Et c'est ainsi que l'artiste du XXe siècle a goûté l'expérience du néant. Et après? Après sont venus le Pop'Art, le happening, la nouvelle réalité, les structures primaires, l'objet, le cauchemar de l'objet... Sublime métamorphose! Qu'est-il resté du refus du trompe-l'œil des modernes? (En définitive, y a-t-il véritablement du trompe-l'œil dans l'art du passé, et dans quelle mesure? ou bien faut-il condamner le Véronèse de la Villa Maser?) Il en est des ready-made comme de la « création » d'un Oldenburg qui sculpte des saucisses ou des côtelettes en matière plastique! La figure humaine? Quelle banalité! Mais les oreilles de Tomio Miki! Oh, certes, c'est tout autre chose, un engagement dans l'époque et par les voies les plus subtiles de l'esprit! Car « les jeunes artistes japonais, de même que leurs confrères étrangers — écrit un critique-manager — suivent audacieusement plusieurs voies, s'adaptant aux conditions de l'art moderne en pleine mutation... Tomio Miki s'est voué aux oreilles, et il est connu pour cela, depuis les oreilles grandeur naturelle, jusqu'aux reproductions cent fois grossies. Ces oreilles gigantesques, en matière plastique, peintes de couleurs vives, ne font plus partie intégrante du corps humain. Issue du réseau des communications massives qui caractérisent les temps modernes, l'oreille n'est plus chair, mais conscience »!

Si nous considérons — non pas avec intransigeance, mais avec gravité — les phénomènes de l'art contemporain, si nous tentons de discerner les causes de l'inflation de mystifications, plus ou moins habilement construites, qui nous sont proposées pour de l'art, ou purement et simplement au lieu d'art, dans une grande partie du monde, il semble bien que la mort de l'art, si souvent proclamée aujourd'hui, n'est pas un vain mot. Expliquant la mort de l'art, d'aucuns la justifient, d'autres la déplorent. Certains s'en révoltent. Mais qu'est-ce qui détermine ce processus? La réponse qu'on donne à cette question nous apparaît excessivement bizarre: le progrès, le progrès de la science et de la technique. L'approche de la connaissance, naguère inimaginable, de la « chose en soi », l'expansion à l'échelle de l'infiniment petit et de l'infiniment grand, l'immense appareil de production, le système de l'information publique, la cybernétique, la pénétration dans l'espace cosmique, etc., bref, c'est la civilisation technologique qui éliminerait l'art. Il y a 150 ans, Hegel démontrait la mort de l'art par des spéculations brillantes, en vertu de la contradiction entre l'image et l'idée. Atteignant le dernier stade de son devenir, l'esprit ne sera satisfait que par les formes abstraites de la pensée. Culture de la sensibilité, liée au monde concret, l'art meurt. Et selon lui, l'art européen au moins avait atteint le point final de son histoire. Les adorateurs de l'idée absolue, à commencer par Platon, ont toujours eu quelque contingence avec la Poésie. Mais, abstraction faite du domaine de la spéculation philosophique, le fait est que dans les grandes aires culturelles du monde contemporain, l'art subit les convulsions d'une crise. C'est, de toute évidence, une crise d'aliénation, une manifestation de l'aliénation de l'homme par rapport à sa propre nature et à tout ce qui donne un sens profond à la vie. La civilisation occidentale actuelle continue sans aucun doute de créer de l'art, mais peut-être les valeurs les plus authentiques, au sens humaniste, se réalisent-elles sur le plan de la révolte contre l'aliénation de l'homme, précisément: elles ont les dimensions de la révolte, le caractère tragique et le geste sublime si humain de la révolte. Le reste, c'est-à-dire la grande production, entre dans le vaste règne des choses, dans le catalogue des objets, souvent scintillants, mais privés de conscience, de l'étonnement suscité par la Nature, de la lucidité de l'illumination et de l'émotion du mystère, en un mot du frisson vivant du roseau pensant. En affirmant que « la société actuelle produit des phénomènes qui sont objectivement incompatibles avec la production, dans le même contexte, des phénomènes artistiques », l'esthéticien Giulio Carlo Argan ne fait que constater, sur le mode pessimiste, un état de choses. Tout espoir est-il donc perdu? Je ne le pense pas. L'art peut mourir, comme ne cesse de le répéter Herbert Reed, mais en même temps que l'homme. Une nouvelle forme d'art en remplace une autre qui a vieilli; le livre a tué le monument, disait Hugo dans un chapitre célèbre de **Notre-Dame de Paris.** *Mais l'art partage le destin de l'homme, prolongeant dans l'éternité sa vie mortelle.*

On prétend que la civilisation technique, l'ère de la révolution technico-scientifique exige un nouveau type d'art, opposé à l'art en tant que forme de la sensibilité et des valeurs libres de l'imagination de la période pré-technologique. Cette mutation

serait objectivement déterminée par un mode de vie où la « nature » artificielle, technique, représente la réalité primordiale et, par conséquent, le système de référence de l'art, la source de son inspiration. On affirme que l'utilisation de matériaux et de procédés tirés de l'ambiance produite par l'industrie, pour créer des objets plastiques s'intégrant dans la même ambiance, conférerait à l'art une réalité existentielle, sociale, accessible au plus grand nombre de gens. Je suis loin de sous-estimer l'importance des transformations subies progressivement par la condition humaine par suite de la révolution technico-scientifique. Je suis loin d'ignorer que l'art est influencé par cette nouvelle situation, qu'à notre époque, le problème du rapport art-réalité, le problème de la fonction plastique se pose également dans les termes introduits par la civilisation technologique. Mais considérons l'autre face des choses: la révolution industrielle a déclenché — et les phénomènes de concentration urbaine et la révolution technico-scientifique ont accentué — un processus d'atrophie de la sensibilité, d'altération du sentiment immédiat de la nature et du beau. Or, ce processus d'aliénation attaque au cœur cette forme d'activité qui a fait de la sensibilité une valeur fondamentale: l'art. Et, parmi les arts, la peinture est l'un des plus gravement atteints. Les novateurs radicaux infirment aujourd'hui le principe de l'émotion poétique et de la communion avec la nature. L'homme de l'ère technologique ne connaîtrait plus que des réactions intérieures cérébrales, lesquelles excluent les réactions émotionnelles en sorte que la fonction poétique de l'art, au moins dans les formes connues jusqu'à présent, perdrait sa viabilité. Et la nouvelle poétique — si poétique il y a — naît dans les zones des perfections d'ordre technico-mathématique. On a déjà mis en circulation des vocables tels que la poétique de la machine et la poétique de la technologie. Mais peut-on douter encore que l'excommunication de la sensibilité soit un processus de dégénérescence? Une nouvelle et douloureuse aliénation? Et sans proposer un absurde retour à la nature, il faut admettre que l'époque de la révolution technico-scientifique — non moins que les époques passées, peut-être plus au contraire — réclame une culture de la sensibilité. Dans son testament (cité par Valéry dans Pièces sur l'art, Gallimard, Paris, pp. 257—258: *Pétrarque écrit: «Je laisse à mon seigneur, le Seigneur de Padoue), (n'ayant autre chose à lui laisser qui soit digne de lui) mon tableau de l'Histoire de la Bienheureuse Vierge Marie, qui est de la main de l'excellent peintre Giotto, et qui me fut envoyé de Florence par mon ami Michel Vanni, à titre de cadeau.* De la beauté de cet ouvrage, les ignorants n'ont aucune sensation, mais les maîtres de l'art en sont émerveillés jusqu'à la stupeur. » *De génération en génération, de siècle en siècle, le tableau a charmé les hommes. A la peinture, reine sans couronne, l'homme a élevé des temples où un service solennel perpétuel célèbre son apothéose. De là, une inépuisable énergie spirituelle irradie une vie d'une fascinante beauté. Mais aujourd'hui, sur les places publiques, dans les centres artistiques universels, des multitudes de gens crient: la peinture est morte.*

Regardons la vérité en face. Incontestablement, la peinture de chevalet a cessé de détenir la suprématie dans la vie des formes. L'œuvre d'art unique, isolée, destinée à être contemplée à l'heure choisie, ne peut plus contenter comme autrefois les besoins essentiels de la société. D'autres formes, un autre comportement artistique réclament leurs droits. Le concept d'art intégré, l'idée d'un « art d'environnement » me semblent légitimes, non point pour remplacer l'art plastique de type individuel, mais pour satisfaire plus complètement le besoin d'art de la société engagée sur la voie d'une nouvelle évolution. Et à une condition, qu'il soit et reste un art, qu'il ne devienne pas une technique ou un spectacle de Luna-Park. Les constructions spatio-dynamiques, les structures primaires ou la sculpture architectonique et industrielle, ces nouveaux genres d'art plastique m'apparaissent plutôt comme des expressions d'une subordination au modèle technique. Les expériences de Vasarely ou les tours lumino-dynamiques de Nicolas Schloffer ne sont pas dépourvues de logique ni de beauté — une beauté qui ne tourne pas le dos à une réalité écrasante. Mais on est passé de la suppression de la ségrégation entre l'art et la science, entre le beau et l'outillage technique de la société, au gouvernement de l'art par la technique. Il faut intégrer l'art dans la vie contemporaine, mais la voie me semble stérile qui mène à effacer toute limite entre l'art et la technique, entre la science et l'art. Pourquoi faut-il au nom de l'intégration de l'art dans la vie, supprimer toute vie dans l'art? L'immémoriale aspiration au beau, au beau qui serait la vie elle-même, trouverait son accomplissement—selon l'opinion de Marcuse—dans la société technologique. Refusant l'opposition entre l'imagination poétique et la raison scientifique, Marcuse affirme que « le progrès technologique s'accompagne d'une rationalisation progressive et même de la réalisation de l'imaginaire ». Alors l'homme unidimensionnel de la civilisation technologique passe le seuil du bonheur? Mais où se trouve, et comment pourrait jamais apparaître dans cet univers unidimensionnel, l'horizon du sublime? Quel monde serait celui où l'objectivité étoufferait la subjectivité, où la raison technique chasserait le sublime et où le savant se substituerait au poète? Je ne suis pas du tout convaincu que les nouvelles formes, aptes à créer un milieu plastique actif, un art d'environnement, annule — par une évolution implacable — la peinture de chevalet et les formes qui entretiennent la vie de la sensibilité, de l'imagination poétique. Je ne crois pas que la peinture de chevalet ait vécu. Dans ce petit écran, l'artiste a concentré la mystérieuse essence de l'univers: sur cette surface plane recouverte de couleurs disposées en un certain ordre, le peintre a saisi l'infini dans une œuvre finie, il a arrêté le cours irréversible du temps. Qu'est-ce qui pourrait lui ravir ce privilège? N'est-ce pas la perte irréparable de l'idéal et de la sensibilité, l'aliénation radicale de l'homme par rapport à la Nature et à sa propre nature? Un grand peintre, Joan Miro, affirmait que nous avons besoin de courage, du courage de la fidélité à l'égard de la condition humaine: « Le courage consiste à rester à l'intérieur de notre milieu, près de la nature. » En Roumanie

on ne parle aucunement de la mort de la peinture, et encore moins de la mort de l'art. La peinture absorbe une grande partie du potentiel artistique national. La culture contemporaine roumaine est une culture de type humaniste et, dans ce cadre, le goût pour la peinture, encore si vivant, est significatif. Où tel artiste trouve-t-il son point d'appui? Dans une tradition récente ou non, dans l'univers des formes de l'art populaire ou dans celui de l'art cultivé, qu'inclut-il de la pensée artistique moderne dans son système propre? Tout cela présente un certain intérêt, mais a moins d'importance que l'angle sous lequel nous voyons les choses. Ce qui importe, c'est que, au-delà de la diversité des préoccupations et des goûts, il existe parmi les artistes un lien invisible mais puissant: l'attachement commun au langage des formes et des couleurs, langage capable d'exprimer la vie de l'esprit, les valeurs de la sensibilité. La Roumanie se trouve dans une situation historique qui lui permet de créer ces valeurs, organiquement liées aux traditions de la culture humaniste. Je ne sais pas si nous avons pleinement conscience de la grande importance du fait que nous abordons la voie contemporaine du progrès technico-scientifique avec cet héritage, avec ce potentiel de sensibilité, avec ce respect de la tradition. Dans une société dont l'objectif fondamental est d'éliminer les causes essentielles de l'aliénation, pareille situation est à même d'ouvrir la perspective d'une coexistence fertile entre la fonction artistique et la fonction technico-scientifique; et peut-être l'âge d'or d'une harmonie supérieure entre le réel et l'imaginaire. Du point de vue du développement économique, de l'équipement technico-scientifique, nous sommes un pays jeune. La civilisation, la culture du peuple roumain ont cependant la noblesse de l'ancienneté. Soulignant le fait, le grand écrivain et critique George Călinescu dénonçait « le préjugé entretenu par nous-mêmes et par l'étranger que nous sommes une nation jeune ». Nous possédons dans la vieille culture une haute référence et un point d'appui. Elle nous autorise et nous oblige à une attitude qui se confond intimement avec la nécessité, avec la volonté d'être nous-mêmes. Dans l'art de la peinture ont été créées certaines des valeurs cardinales de la culture roumaine; elles cristallisent une attitude existentielle qui ne sépare pas la nature de l'histoire, l'homme-nature de l'homme-esprit, une attitude où s'est conservée inaltérée la mesure humaine. Nous portons dans notre conscience et dans la fleur de notre sensibilité quelque chose de la substance de cette spiritualité; nous en sommes humainement pétris. Et je crois que nous avons le devoir à l'égard de nous-mêmes, à l'égard de la culture roumaine, à l'égard de la culture universelle, de poursuivre une grande tradition, vieille d'un demi-millénaire. Non pas en perpétuant la tradition de certaines formes et de certaines techniques, mais en gardant l'esprit de la peinture, en tant qu'art poétique. Non par esprit conservateur ou parce que cela s'imposerait comme une fatalité sous l'espèce d'une vocation de notre sensibilité, du caractère national, mais parce que c'est là l'expression d'un certain mode de vie. Par ailleurs, dans cet ordre d'idées, il convient de relever un fait assez important. Le problème de la spécificité relative, ou pour mieux dire, de la personnalité et, implicitement, de la pluralité des cultures, reste ouvert, même si l'on ne considère que la pression uniformisante exercée par la civilisation industrielle, par la domination de la pensée technico-scientifique et son caractère international, par les moyens d'information et les agents culturels de masse. Cette vague uniformisante est si puissante qu'elle pourrait conduire à une rupture de l'équilibre naturel entre la diversité et l'unité humaine, entre l'univers et le particulier. Le monde contemporain doit faire face à ce conflit en premier lieu sur le plan de la culture. Où allons-nous? Vers un monde de la culture unidimensionnelle? Vers une culture unique ou vers la continuation de la pluralité des cultures historiques? Ce sont là des questions corrélatives qui ne sauraient être éludées. Et il faut le dire ouvertement: pour les petites nations, le problème présente une importance vitale; en fait, c'est un problème qui concerne toute une partie du monde, un grand nombre de peuples, dont la plupart possèdent une vieille civilisation, ont conquis l'indépendance et entrent sur la voie du développement moderne. Leur personnalité, leurs traits caractéristiques et la capacité qu'a leur culture autochtone de créer des valeurs originales, constituent pour ces peuples un point d'appui extrêmement important dans la lutte qu'ils mènent pour s'affirmer librement dans le cadre de la coopération internationale et de la participation au progrès général. Certes, l'art de l'époque contemporaine ne peut se maintenir dans les arts plastiques d'intérieur, dans les limites du type représenté par excellence par la peinture de chevalet: nous devons orienter notre attention vers le développement des formes d'art socialistes, imposées par la civilisation actuelle. Mais ni l'ouverture de l'art plastique vers l'espace social, ni la direction objective de celui-ci, et d'autant moins le système d'information moderne, ne justifient l'exclusion des arts plastiques d'intérieur, dont on goûte la poésie dans le calme pénétrant de la méditation. La poésie reste une composante fondamentale de la culture humaine. Or, le danger qui menace l'art de nos jours est la déshumanisation, l'aliénation à l'égard de certaines des qualités les plus précieuses qui définissent la condition humaine. Si l'anthropomorphisme s'est avéré une condition relative, le principe anthropologique constitue, sans aucun doute, la condition absolue de l'art. Or, c'est ce principe, justement, qui est mis en cause par la civilisation technologique. Si bien que poursuivre dans des formes nouvelles, la tradition de la peinture et de tous les genres d'art plastique qui engagent les valeurs de la sensibilité et de l'attitude poétique, signifie promouvoir la culture humaniste et, en fin de compte, défendre la dignité de l'homme. Encore une précision qui ne me semble pas inutile. Mettre l'accent de valeur sur le monde subjectif, sur la sensibilité, n'implique pas nécessairement que l'on renonce à l'idée, et que l'on abandonne le monde objectif, ni que l'on adopte une position d'individualisme à l'égard de l'art. Certains courants actuels voient le salut de l'art en tant qu'expression de la sensibilité dans un subjectivisme poussé à l'extrême

La conséquence en est une absence de l'image à intention représentationnelle, l'absence de tout élément concret et, en dernière analyse, de la vitalité de l'image. Par intention représentationnelle, je n'entends certes pas représentation inconditionnelle du monde objectif, mais création d'une représentation du monde et de la vie, en d'autres termes, de significations. Le refus de toute signification possible ferme de lui-même l'accès de l'image non seulement à l'universalité, mais à toute fonction sociale, parce qu'elle ne permet pas la constitution de valeurs communicables, transmissibles. Nous pouvons mesurer quelque peu à présent, le durable et l'éphémère, les victoires et les échecs de ces courants du XXe siècle qui ont soulevé bien des discussions dans le domaine de la pensée artistique ou de l'attitude à l'égard du rôle de l'art dans la société. De toute façon, l'expérience historique a démontré que la négation aveugle de l'image visuelle ayant un sens est un échec. Et une expérience historique beaucoup plus vaste, celle de cultures millénaires, a prouvé que le secret des choses, les mystères de l'existence ne deviennent manifestes, actuels, que par la création de symboles plastiques. Si nier l'image aux fonctions créatrices de représentations, de sens signifie rompre le lien entre l'art et la société, reconstituer ce lien signifie rétablir la fonction symbolique de l'art. Et à la base de cette démarche se trouve la corrélation de la culture des formes porteuses de valeurs de la sensibilité, avec une culture des idées, seule position capable de rendre à l'art le caractère d'un langage cohérent de symboles. C'est pourquoi je pense que le problème central de l'idéation plastique contemporaine est le dépassement de la contradiction entre le réel et l'imaginaire, entre l'abstraction et la représentation. Car l'art, au fond, est une fonction médiatrice, d'intégration; l'art peut rendre à l'homme, à l'humanité, son unité, dissociée par l'effet des ségrégations — grandes et petites — entre rationnel et émotionnel, esprit et sensation, corps et âme; désintégrée même par l'effet d'aliénations de plus ou moins grande importance. Il semblait qu'entre la tradition figurative, avec ses variantes historiques, gravitant sur les orbites plus proches ou plus lointaines du principe originaire de la mimesis, *et les orientations contemporaines qui nient ces traditions, le conflit était irréductible; il semblait que l'option était obligatoire, dans un sens ou dans l'autre. Or Fernand Léger observait très justement que: « L'œuvre plastique c'est « l'état d'équivoque » de ces deux valeurs,* le réel *et* l'imaginé. *Trouver l'équilibre entre ces deux pôles, là est la difficulté, mais couper la difficulté en deux et ne prendre que l'un ou l'autre, faire de l'abstrait pur ou de l'imitation, c'est vraiment trop facile, et c'est éviter le problème dans son total.»* (Fonctions de la peinture, Editions Gonthier, Paris, 1965, p. 47).

Les artistes roumains de nos jours n'ont pas évité ou bien n'ont pas pu éviter le problème dans sa totalité. On peut même dire que dans une conjoncture historique donnée, ici, en Roumanie, une synthèse intéressante s'est produite. La contradiction entre l'art figuratif réaliste traditionnel et les nouvelles propositions pour un système figuratif — dont l'art abstrait serait la forme limite — a été résolue par un dépassement. Des formes d'art sont apparues, situées dans la zone frontière entre le réel et l'imaginaire, fusion du concept de représentation et du concept de création du visible. Certaines solutions se maintiennent fermement dans l'univers de l'art, et elles nous semblent assez nombreuses et assez résistantes pour que nous puissions nous permettre de les apprécier comme un résultat historique, comme un phénomène plastique bien caractérisé, comme une contribution originale à la défense de la culture humaniste. Nous avons devant nous un exemple illustre; l'exemple d'un artiste qui a dépassé toutes ces contradictions de l'époque agitée que nous vivons, avant qu'elles aient atteint le maximum de tension et d'évidence: contradiction entre esprit et matière, entre raison et sensibilité, entre réel et imaginaire, contradiction entre unique et multiple, entre civilisation techniciste et culture humaniste, entre la nature et l'histoire. Et c'est un artiste roumain. Je pense, à Constantin Brancusi qui a créé un absolu de la forme, a libéré la sculpture des scories du hasard, des associations bâtardes; son œuvre est supérieurement rationnelle, elle figure ou elle anticipe les démarches les plus audacieuses de l'époque. Tout cela est vrai, et bien d'autres choses encore. Mais la véritable grandeur et le sens profond de la création de Brancusi réside dans le fait que, au cœur de la civilisation techniciste, elle dépasse la ségrégation entre la nature et l'histoire, entre l'attitude rationnelle et l'attitude poétique. Le symbole plastique est, chez Brancusi, unité et non déchirement, et plus que tout mesure humaine. Dans « Eupalinos », éloge de l'art de bâtir, Valéry fait dire à un de ses personnages: « je veux entendre le chant des colonnes, et me figurer dans le ciel pur le monument d'une mélodie. » A Tîrgu Jiu, on peut entendre cette musique des colonnes, voir ce monument d'une mélodie. Une forme pure où se retrouvent la respiration paisible de la méditation et la haute signification de l'aspiration à la lumière. Une forme plastique parfaite et une présence morale. Un vecteur moral au cœur de la ville, un symbole inflexible de la culture humaniste en ce siècle de la civilisation technocratique. Un symbole qui peut donner à la cité moderne le sentiment profond de l'histoire et de la communion avec la nature éternelle.

PERMANENCES D'UNE LITTERATURE (III)

PROTEISME DES FORMES:

Textes par:

EMIL BOTTA
NICOLAE BREBAN
ION CARAÏON
MIRCEA CIOBANU
GHEORGHE FIRCA
MIHAÏ GAFIŢA
ION GHEORGHE
AUREL MARTIN
VIRGIL MAZILESCU
IULIAN NEACŞU
TOMA PAVEL
DIETER SCHLESAK
DIMITRIE STELARU
VLADIMIR STREÏNU
CONSTANTIN ŢOÏU

A propos de l'audace artistique

par **VLADIMIR STREÏNU**

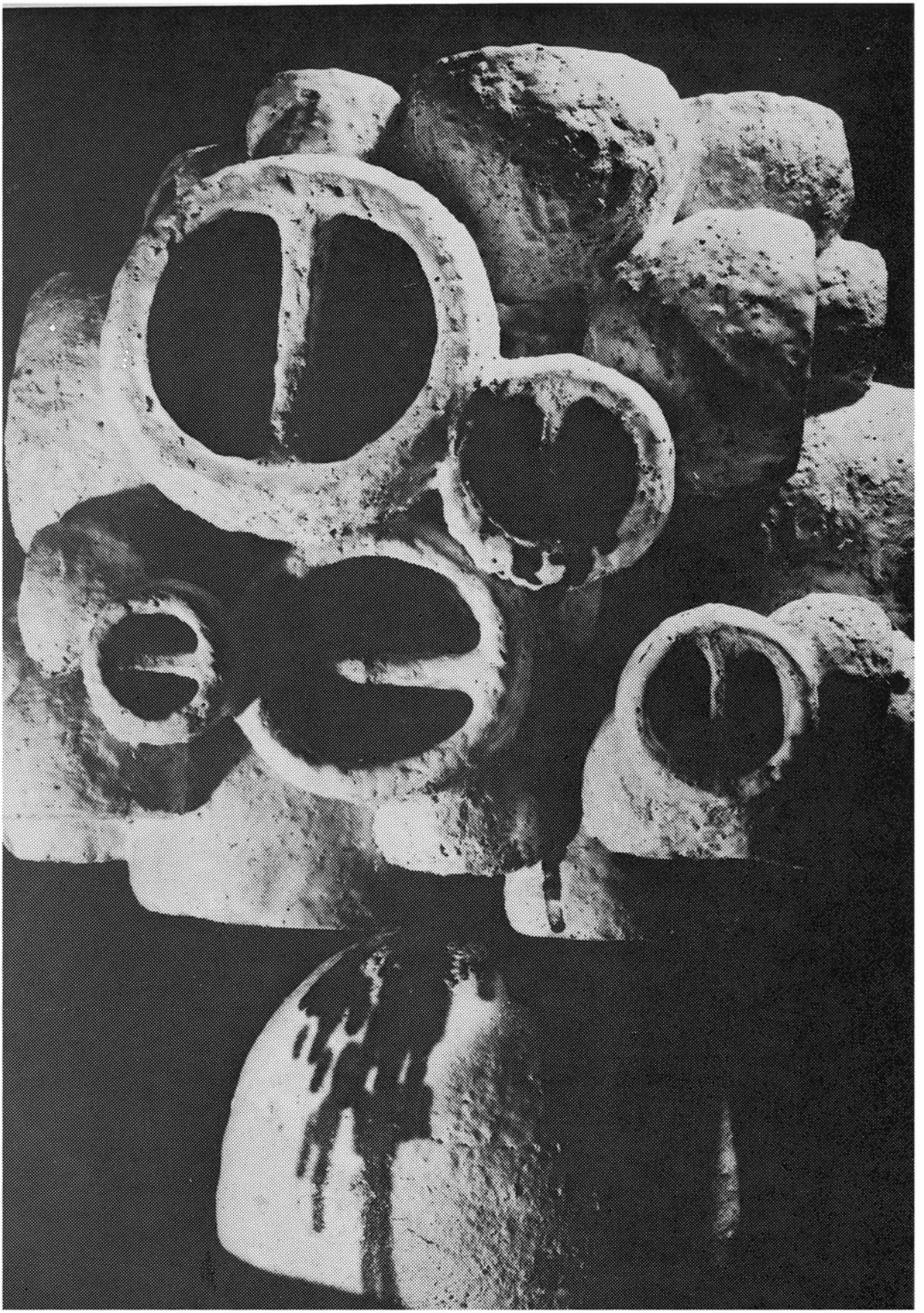
Si l'on considère le processus de développement de la culture roumaine dès ses débuts, on peut observer qu'il a suivi une direction principale, et plusieurs courants éphémères, dépourvus de signification ; en sorte que, si l'on exclut les éléments arbitraires et éphémères dans le processus de développement de la culture roumaine, une réalité fondamentale s'impose, qui peut être exprimée par deux termes : dacisme et romanité. Tous les courants de la culture roumaine, depuis sa naissance jusqu'aujourd'hui, sont issus de la conjugaison de l'ordre romain avec la vitalité dacique; l'interpénétration de la spiritualité dacique et de la spiritualité romaine est à la base de toute la culture roumaine. On peut en suivre les phases dans les définitions et les formes culturelles depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours. Aussi bien en ce qui concerne les œuvres de création — pour les temps plus éloignés, il faut entendre par là la création populaire — qu'en ce qui concerne la théorie de la création. Cette théorie de la création culturelle roumaine, dont les premiers éléments furent établis par les chroniqueurs, nous permet, si nous la considérons en quelque sorte de façon radiographique, d'éliminer les éléments accidentels, du squelette intérieur caractérisé par le fond dacique et romain. C'est autour de ce squelette que se sont soudées les formes artistiques les plus diverses, que le créateur individuel pose son empreinte personnelle.

Cette orientation, bien que donnée, n'a pas été imposée. Elle est, idéologiquement parlant, organique et librement consentie. Aussi, quand nous disons « diversité des formules artistiques » nous entendons liberté de composition de l'artiste, non pas dans une direction fortuite, éphémère, mais composition libre dans ce sens précis de notre histoire. Car c'est seulement ainsi que cette diversité ne sera pas une notion formelle, vide de sens, mais au contraire un élément créateur, vivant, fécond. En ce qui concerne la vie que nous menons aujourd'hui — la vie socialiste — ma conviction inébranlable est qu'elle peut être exprimée par l'artiste qui éprouve spontanément, sincèrement, le sentiment de la vivre.

Mais la question se pose de savoir si la diversité des formules artistiques qui se situent en dehors de l'orientation fondamentale de notre culture, n'est pas conçue parfois comme un exercice sportif. J'ai eu l'occasion de voir des expositions de peinture individuelles. A trop chercher son style propre, il arrive que le peintre aboutisse à la stérilité, qu'il gaspille son talent. L'un d'eux, un fervent de la peinture informe, m'a déclaré : « J'admets que nos recher-

FLORIN CIUBOTARU : Paysage aux chevaux (huile)

PATRICIU MATEESCU : Arbre en fleur (cérami que) →



ches n'aboutiront pas inévitablement à un résultat : Mais si l'un d'entre nous est considéré demain comme un génie, qu'en direz-vous ? » Je lui ai répondu : « Oui, je vois ce que vous voulez dire ; il faut donc admettre un état de désordre total, dans l'espoir que celui-ci donnera peut-être naissance à un génie ? »

C'est un point de vue sans aucun fondement, même si l'on ne conçoit pas l'art en relation avec le développement de la société, car au-dessus du génie individuel, il y a le génie collectif ; il peut se faire que certains éléments de la vision du génie populaire n'aient pas été exprimés par tel ou tel artiste, mais cela ne veut pas dire qu'ils resteront inexprimés. Leur tour viendra à un autre moment. Le génie collectif du peuple s'exerce sur une aire plus vaste que le génie individuel de quiconque.

Je suis partisan de la diversité des formules artistiques. J'ai toujours été pour l'apport d'unicité, d'originalité de l'œuvre d'art. Mais il me semble qu'aussi bien dans la littérature, que dans les arts plastiques, il y a pléthore d'expériences. L'abus commence à partir de l'emploi même du terme d'expérience. La persévérance dans l'informe devient paradoxalement du formalisme. On fait parfois de la diversité des formules artistiques, un mot d'ordre formaliste qui, n'ayant aucune base dans la culture roumaine, devient un élément de dextérité et non pas de création. Les artistes roumains gagneraient beaucoup à prêter plus d'attention à la signification fondamentale de la culture nationale. Ils doivent apprendre à concilier la vitalité dacique avec l'ordre romain, ne pas considérer ces valeurs, qui par leur antinomie électrisent toute la culture roumaine, comme des abstractions pédagogiques, mais les vivre dans leur continuelle transformation, dans les formes autochtones et actuelles de la culture, sans répéter les formes précédentes. C'est en cela que réside véritablement l'unicité, c'est la voie que doivent suivre les créateurs de culture roumaine.

Il faudrait que ceux qui étudient le phénomène culturel roumain et le phénomène culturel en général, puissent imposer ce que l'on appelle la « mesure créatrice ». C'est alors que l'on pourra atteindre la thématique roumaine profonde dont on dit communément qu'elle constitue le caractère national, envisagé comme la perception esthétique de la région qui a donné naissance au peuple roumain, comme sa caractéristique par rapport au monde extérieur, comme sa démarche spirituelle. Le critique Pompiliu Constantinescu a dit de moi un jour, il y a longtemps, que j'étais une sorte de « classique du modernisme ». Il n'avait pas tort, car je suis toujours porté vers les nouveautés les plus audacieuses, mais je me permets de les soupeser, car la valeur et l'audace de celui qui veut sauter par-dessus son ombre ne me dit rien. J'aime l'audace qui représente l'hypostase moderne de cette substance fondamentale d'où a jailli la culture de mon pays, qui lui imprime une forme personnelle, unique. Et je crois que, dans ce sens, les formules artistiques peuvent être aussi diverses que possible. Je sais, pour avoir suivi les formes historiques de la culture roumaine et d'autres pays aussi, que l'artiste créateur qui ne se détache jamais de cette matrice génératrice de même que l'artiste qui vise à d'autres essences — caractéristiques peut-être d'autres peuples — ne représentent pas des créateurs de valeurs fondamentales.

Relief divers de la poésie

par **AUREL MARTIN**

La tendance fondamentale de la poésie roumaine d'aujourd'hui est la diversité dans le cadre de l'unité de conception — large, féconde, basée sur la confiance dans les possibilités créatrices de l'homme et de sa communauté — qui reflète dans le champ de la littérature les nouvelles relations humaines instaurées avec le renversement du régime des exploiteurs. Diversité multiforme. Par l'élargissement considérable du champ d'investigation. Par l'individualisation de la thématique, de l'acte contemplatif et de l'expression. Par l'utilisation d'un important arsenal de modalités, qui n'ignore pour ainsi dire aucune des formes révélatrices, viables, introduites plus ou moins récemment dans la littérature nationale ou universelle. Enfin, par l'accent vigoureux posé sur la mise en relief de la personnalité poétique. En sorte que, ces dernières années, la poésie roumaine, qui totalise un nombre notable de valeurs issues de toutes les générations coexistantes, dessine une carte des plus intéressantes, par la variété structurale du relief, sensiblement proche de celle illustrée dans les décennies d'avant-guerre par Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Pillat, Vasile Voïculescu et Ion Barbu, par les représentants du courant traditionaliste comme par les modernes d'avant-garde. Mais une carte qui conserve son caractère de nouveauté historique et de perspective. Cette diversité s'accompagne d'une note non moins caractéristique, la tendance à l'essence et à l'intériorité du sentiment, dans un effort déployé pour dépasser les tentations du vol à l'horizontale et du métier artisanal, pour rendre au lyrisme ses fonctions primordiales, pour créer des réalités parallèles où l'âme humaine retrouve ses dimensions authentiques. D'où le saut dans le monde transcendental, dans un monde chargé, comme dirait Arghezi, de « miracles insoupçonnés ». Ou bien, au contraire, par un processus métonymique, la concrétisation du monde transcendental dans un contexte d'interférences qui donne au mouvement émotionnel profondeur, altutide et tension, exploitant tantôt l'incorporation du quotidien dans le mythe, tantôt l'attitude démythifiante. D'où, par conséquent, la fréquentation assidue de la métaphore et des symboles abscons ou clairs, de la parabole, de l'allégorie ou du mythe (mythe tiré du folklore autochtone ou étranger) appelés à suggérer de nouveaux horizons de pensée et de sensibilité, ou bien, au contraire, en réaction à l'abus des images, le rejet des métaphores, et de la vision de facture littéraire. Evidemment, entre ces points extrêmes, auxquels on pourrait en ajouter bien d'autres, la poésie roumaine actuelle enregistre des nuances individuelles, des modulations particulières, des mutations dialectiques, en fonction de la nature de l'attitude lyrique et du tempérament des auteurs, chacun tendant à obtenir un son différencié, caractéristique.

C'est la raison pour laquelle les « voix » qui se sont affirmées ou réaffirmées dans les années d'après-guerre, dans une ambiance de recherches fertiles et de retrouvailles, ont réussi, en essayant de se trouver et de rester elles-mêmes, des performances d'une originalité certaine. A commencer par le toujours inédit Tudor Arghezi (1880—1967) qui vécut, en des vers d'une troublante harmonie intérieure, la sensation de l'accomplissement, mais aussi celles de l'imminente séparation définitive et des problèmes existentiels non résolus *(Feuilles, Nuits)*, et qui, dans *Hymne à l'Homme* a créé un diorama de la condition humaine tendant toujours à l'auto-dépassement; par Lucian Blaga (1895—1961), dont le volume posthume *(Poésies)* célèbre la « misérable graine », symbole de la vie, de la lumière et de l'immortelle puissance de l'amour; par Vasile Voïculescu (1884—1963), qui fut autrefois attiré par le langage fruste et par la métaphore mystique et qui plus tard chanta l'amour vu comme un effet de « l'ordre naturel », dans l'esprit de la Renaissance *(Derniers sonnets...)*; par Victor Eftimiu (né en 1889) qui vibre, dans des sonnets d'inspiration parnassienne, aux beautés de la langue et aux vertus héroïques du peuple; par Demostene Botez (né en 1893), séduit naguère par le chant de l'orgue de Barbarie, symbole des bourgs provinciaux, aujourd'hui chantre de la joie, du soleil, du don de soi *(le Tournesol)*; par Alfred Margul Sperber (1898—1967), poète de langue allemande, jadis symboliste d'avant-garde, orienté dans ses dernières années vers la contemplation méditative du monde socialiste (*Actes et rêves)* ou Otilia Cazimir (1894—1967), poétesse de l'univers enfantin et de la force dynamique *(Poésies)* que l'on retrouve dans les poésies d'après-guerre de George Lesnea (né en 1902) figurant dans le recueil intitulé *les Degrés des années*. En continuant par Alexandru Philippide (né en 1900), qui, dans le *Monologue à Babylone*, repose de vieilles questions en marge du sentiment de la mort et du devenir et donne à la méditation des significations gnoséologiques étourdissantes; par G. Călinescu (1899—1964),

chantre pathétique des éléments *(Louange des choses)*; par des poètes de langue hongroise: Imre Horvath (né en 1906) qui s'est voué à présent à la poésie gnomique, lapidaire, polémique, et Ferenc Szemler (né en 1906), esprit solaire, de facture classique, proche de la nature; par Mihaï Beniuc (né en 1907), tempérament foncièrement romantique, bouillant et messianique, agitateur et méditatif, qui prophétisa (avant et pendant la deuxième guerre mondiale) l'ère socialiste et dialogue aujourd'hui (dans *le Pommier au bord de la route*) avec le temps, avec l'histoire, avec la patrie, avec ses semblables, avec la matière et les rêves. De structure romantique, Dumitru Corbea (né en 1910), le révolté d'autrefois, reste lié à l'univers rural de même que Ion Th. Ilea (né en 1908), aujourd'hui poète des accomplissements sociaux. Epris de paix et d'harmonie, Emil Giurgiuca (né en 1906) distille, dans des tonalités néo-classiques, les beautés du paysage champêtre *(Poèmes de l'été)*. Marcel Breslaşu (1903—1966) cultiva paradoxalement la fable, le commentaire spirituel *(la Dialectique de la poésie)*. Eugen Jebeleanu (né en 1911), à ses débuts poète hermétique, évolua plus tard vers la poésie d'évocation historique, d'atmosphère, et la réplique polémique, cherchant à déchiffrer, dans des compositions conçues comme des symphonies, les significations de la vie et de la mort, de la paix et de la guerre *(le Sourire d'Hiroshima)*, de l'amour et de la solitude *(Elégie à la fleur fauchée)*. Hermétique aussi à ses débuts, Cicerone Theodorescu (né en 1908) ressuscite, sur le ton de la satire, les vertus du rondeau et localise ses sources d'inspiration dans l'univers familial et celui plus large de la société, évoquant les quartiers d'autrefois et ceux d'aujourd'hui, les candeurs de l'enfance, les significations des renouvellements sociaux *(le Sentier du monde)*. Mentionnons encore parmi les poètes de langue hongroise Jozsef Meliusz (né en 1909) qui nous rappelle à la fois Pablo Neruda et Maïakovsky, et dont les poèmes sont imprégnés d'un souffle humaniste profond *(Aussi loin que portent mes yeux)*, Jenö Kiss (né en 1912) qui se distingue par le ton méditatif de ses vers *(la Joie de vivre)* et Lajos Letay (né en 1920) dont l'horizon se dessine dans la lumière; et, parmi les poètes de langue allemande, Johannes Franz Bulhardt (né en 1914), pour les dimensions militantes, sociales et patriotiques, de son message.

D'une sensibilité romantique, nourrie à l'école du symbolisme français, Radu Boureanu (né en 1905), doté d'un sens particulier du pictural, est un sentimental attiré par les états ineffables, de grâce, de féerie, de rêve, de vols blancs, mais aussi par les sollicitations de l'effort de son peuple et d'autres peuples pour conquérir la liberté, la dignité, le droit à la vie *(le Sang des peuples, le Cœur dessiné)*. Virgil Teodorescu (né en 1909), qui s'est voué aux expériences de l'avant-garde, marque une préférence pour la contemplation de type surréaliste *(Corps commun)*, de même que Gellu Naum (né en 1915) dans *Athanor*, tous deux dans l'esprit de leurs débuts. Maria Banuş (née en 1914) qui transfigurait naguère, en des vers sensuels, les impulsions vitalistes de l'adolescence, devient un poète des joies et des inquiétudes de l'homme contemporain, des mythes *(Aux portes du paradis)* et des questions existentielles. Miron Radu Paraschivescu (né en 1911), auteur des *Chants tziganes* d'une facture folkloriste proche de celle de Lorca, et aussi des *Déclarations pathétiques* aux inflexions à la fois néo-romantiques et modernistes, passe avec ses *Tristes* d'une poésie des éléments et du pittoresque, de la composition ample et de la romance, à une poésie d'essence néo-classique, fondée sur la contemplation paisible de la nature, sur les mélancolies et les nostalgies nourries de la conscience apollinienne de l'irréversibilité de l'écoulement du temps. Néo-classique lui aussi par le culte avoué de l'idée, de la raison et de l'apologue, Ştefan Augustin Doïnaş (né en 1924), semble, dans *Hypostases*, de même que dans ses volumes antérieurs, avoir des affinités avec les poètes de la Renaissance et avec Gœthe, mais aussi avec Valéry. Tendance perceptible également dans l'œuvre de Nina Cassian (née en 1924) placée sous le signe de la « discipline de la harpe » et du « spectacle de plein air », de la conjugaison de la lucidité avec la passion *(Fêtes quotidiennes, Faisons-nous des présents)*. Mihu Dragomir (1919—1964), lui, cultive l'ode romantique et la confession dominée par un sentiment prononcé du cosmos *(Sur les cordes de la foudre, le Serpent fantastique)*. Veronica Porumbacu (née en 1921) préfère la poésie de notation, avec des résonances suaves et typiquement féminines *(Simples matins, la Mémoire des mots, Histria)*, tandis que Dan Deşliu (né en 1927), sollicité un certain temps par le poème épique, aux inflexions folkloriques et par une démarche pathétique, montre depuis peu un intérêt particulier pour le fait quotidien *(les Miracles de chaque jour)*. Ion Bănuţă (né en 1914), dont la structure est naïvement démoniaque *(l'Olympe du diable)*, est fasciné par le mirage de la métaphore insolite et par les allégories morales. Vasile Nicolescu (né en 1929), romantique inquiet, sent l'appel des espaces sidéraux et des sublimations *(la Parabole du feu)*, cependant que A. E. Baconsky (né en 1925) se tourne vers lui-même et vers le monde, esprit contemplatif, cérémonieux, solennel, grave *(le Flux de la mémoire, le Fils prodigue)*, Dimitrie Stelaru (né en 1917), esprit damné et rebelle (à ses débuts), se laisse tenter *(Mare incognitum, la Non-mort)* par l'exploration des états d'âme obscurs. Avec la disparition prématurée de Constant Tonegaru (1919—1956), imagiste d'une rare puissance d'expression *(Plantations)*, la poésie roumaine d'après-guerre a perdu l'un de ses représentants virtuels les plus marquants dans la tendance moderne. De même qu'elle a perdu en la personne de Nicolae Labiş (1935—1956), lyrique de l'adolescence, des candeurs enfantines, des « premières amours » et de la « lutte contre l'inertie », pour de nouvelles har-

monies, un pionnier dont l'écho diffus et prolongé résonne encore parmi ses collègues de la même génération. Par exemple, chez Ana Blandiana (née en 1942), poétesse, à son tour, de la pureté et qui affectionne les débats éthiques *(le Talon vulnérable)*. Avec *le Violon rouge* et d'autres plaquettes de Victor Tulbure (né en 1925), chantre de la patrie dans ses aspects lumineux, des régions méditerranéennes et balkaniques, se perpétue dans le contexte de l'actualité, la poésie au timbre traditionnel, liée tel Antée à la glèbe et à la glorification des vertus ancestrales, note caractéristique de l'œuvre de Nicolae Tăutu également (né en 1920). Tendance qui marque aussi d'un bout à l'autre, la poésie de Al. Andriţoïu (né en 1929), musicale par excellence à tel point qu'elle rappelle les ballades des trouvères *(le Pic de la nostalgie, la Constellation de la Lyre)*, celle de Ion Brad (né en 1929) jaillie de l'étonnement, de la lucidité et du pathétisme socialiste *(Puits et étoiles, Ecce tempus)*, de même que la poésie de Ion Horea (né en 1929), éloge des fruits, de l'opulence et du paysage agreste. Chez Tiberiu Utan (né en 1930) dans *Instants* ou *Livre des songes*, traditionnel par certaines de ses coordonnées, les sentiments acquièrent des vibrations diaphanes, une grâce bucolique. Les mêmes qualités se retrouvent chez Aurel Gurghianu (né en 1924) dans *Biographies sentimentales*, Aurel Rău (né en 1930) dans ses estampes consacrées au paysage roumain *(Sur les hauts sommets)*, Gh. Tomozei (né en 1936), poète des couleurs et des états d'âme ineffables *(Altaïr)*, et Horia Zilieru (né en 1933), chantre de l'amour *(Alcor, l'Hiver érotique)*. Florenţa Albu (née en 1934) retient par contre les horizons champêtres et marins, suggérant des espaces gigantesques *(Mirages)*, et Dieter Schlesak (né en 1934) « l'âpre odeur de l'éternité » et la sensation du transcendental *(Zone de frontière)*. Ion Caraïon (né en 1923), lyrique des sombres visions et de la protestation antifasciste *(Panopticum, Chants noirs)* dans la lignée de Tudor Arghezi, s'ouvre ultérieurement *(Essai)* aux perspectives solaires, géorgiques, à la gloire de la vie. Geo Dumitrescu (né en 1920), virtuose des associations insolites et du langage oral, du discours whitmanien et de la parabole dégageant des significations éthiques et politiques, s'affirme dans *Aventures lyriques* et *Besoin de cercles* comme un violent tempérament romantique, à la fois créateur de mythes et démolisseur de préjugés. Démythisant par vocation, Marin Sorescu (né en 1936), souligne dans *Poèmes* et dans *la Mort de l'heure* la condition humaine tragi-comique, dans une perspective simultanément donquichottesque et hamletienne. D'autres, comme Nichita Stănescu (né en 1937), dans *Alfa, 11 élégies* ou *Laus Ptolemaei*, font une incursion dans le mythe pour contempler l'existence et l'univers dans leurs incarnations idéales primordiales, vivant la terrible sensation des limites de la connaissance. Sensation vécue aussi par Ilie Constantin (né en 1939), dans *Clepsydre*. Et par Gabriela Melinescu dans *les Etres abstraits* et *l'Intérieur de la loi*. Une approche similaire de l'élémentaire et de l'essentiel caractérise également *Reflets*, l'une des plaquettes les plus représentatives de Cezar Baltag (né en 1939), poète des rêves de l'adolescence, de l'espace cosmique et de la « monade », symbole unificateur de la vie et de la mort. *La Sphère pensante*, œuvre de maturité de Grigore Hagiu (né en 1933), est une tentative de définition nuancée de quelques-unes des coordonnées de la vie spirituelle, dominées par le rêve et la lucidité. Ces poètes, d'une façon ou d'une autre, suivent une voie à part, essayant de définir des éléments permanents d'ordre transcendental. Chez Ion Alexandru (né en 1942), l'effort du retour à l'intelligence de l'élément primordial se heurte à la résistance de la matière informe et du verbe incapable de traduire les vérités: toute son œuvre lyrique n'est autre que la transcription de ce corps-à-corps formidable de l'homme avec lui-même, avec la nature, avec le langage, avec l'existence. Adrian Păunescu *(Premiers agneaux, la Fontaine somnambule)* mène lui aussi une guerre violente contre les mots, de même que Ion Gheorghe (né en 1935) dans *la Cariatide* et surtout dans *Zoosophia*, tentative d'interprétation, à partir d'un angle surréaliste, des grands mythes nationaux. *Zoosophia*, volume très controversé, laisse dans la mémoire affective, consciente et subconsciente, un jeu d'associations et d'évocations paraboliques. Leonid Dimov (né en 1926) pratique un jeu semblable sur des motifs médiévaux, exotiques, fantastiques, en des vers de facture classique *(7 poèmes)* mais en utilisant les procédés de la dictée automatique. C'est une poésie des explosions volcaniques, assez hermétique (de même que la formule utilisée par Mircea Ciobanu dans *les Passions)*, située aux antipodes de celle, distillée, transparente, empreinte de gravité intérieure, cultivée (elle a quelque chose de celle de Lucian Blaga) par Gh. Pituţ dans *la Porte de la cité*.

On conçoit que la liste des poètes qui sont entrés déjà dans la conscience des lecteurs n'est pas épuisée. Ni celle des thèmes traités. Mais pratiquement, une carte du paysage lyrique roumain actuel, plus complète, ne ferait que démontrer la même vérité fondamentale: la diversité que j'ai mentionnée est placée sous les auspices de l'antique et immortel adage de Térence: « Homo sum. Nihil humani a me alienum puto. » Car l'objet et le sujet de la poésie roumaine actuelle, quelle que soit sa longueur d'ondes, quels que soient les milieux qu'elle nous révèle, qu'elle ait un accent novateur ou traditionnel, moderne ou classique, restent *l'homme*, l'homme contemporain, avec ses idées et ses sentiments, ses aspirations et ses idéaux, mais vigoureusement ou discrètement marqué par l'empreinte de « cette terre », du lieu et du peuple dans la langue duquel il s'exprime.

E M I L B O T T A

Le Mausolée

A travers murs de feu et bain de sang,
avait passé le tableau
et sa toile à peine tenait.
D'un air cruel le paysage vibrait
et moi, transi d'horreur, je regardais le héros
qui gisait abattu,
travaillé par les sabres,
rongé par les lances,
au bouclier perdu.
Et les doigts fibreux,
ces fils épineux
m'épuisaient.
Les os brisés, les fleurs tortionnées,
m'obsédaient.
Le régiment se montrait au loin
fantomatique.
Une terrifiante agitation
régnait dans cette terrifiante immobilisation.
Le commandant était figé
tel un point d'exclamation
et dans une super-fixation
était cloué.
J'ai vu par les jumelles l'attaque
dans le crépuscule découragé
et ce héros tombé
additionnant os luisant plus os luisant
ses os disséminés
sur ce terrain méchant.
Le commandant ne donnait pas d'ordres, non.
Il murmurait dans son menton
des mots énigmatiques :
Vous, hécatombes d'os, vous plébéiens,
pareils serez aux dieux païens.
ERITIS SICUT DII !

En français par Tisa Bădulescu

DIMITRIE STELARU

Egarement

Je ne sais où je vais, je ne sais plus
Si les tours des églises sortent de mes oreilles,
Si les cheveux du vent s'envolèrent de sur mon crâne.
Semblable au revenant je frappe aux portes verrouillées:
L'étoile polaire me répond
Et les hommes ricanent,
Ils ont fermé tous leurs chemins avec des cadenas.
— Donnez-moi la maison de l'intérieur du cœur !
Volez-moi mes jours, rejetez mon pavois
Mais laissez-moi les murs
De ma maison transparente comme les eaux des mers limpides—
Elle est à l'intérieur des cœurs, ne l'emportez pas avec vous dans la terre,
Vous les toqués, rendez-la-moi !
J'ai revêtu des nues, je suis tombé sur vous avec des tempêtes
Vous n'avez pas tremblé.
Vous aimez les rues et les singes
Mais j'apparais devant vous
Flac-flac, salé, sans sommeil,
Je cingle vos souliers cirés.
— Monsieur Jésus-Christ, où est ton cœur?
Reçois-y les vagabonds de mes bas-fonds.

En français par Mihaï Ungureanu

ION CARAÏON

Mais dame chèvre...

On n'apprend pas aux loups à faire maigre.
Mouton-aîné lisait les aigres

Poèmes d'Arioste. Mais Mouton-puîné
C'est à peine s'il arrivait

De son aîné jusqu'aux épaules.
Les chansonniers lui avaient fait en cire molle

Des escabeaux. Mouton-cadet, lui, était pris
Dans une métamorphose de lys

Qui lui faisait penser qu'il se balance
De diction à trésor, de face à contredanse.

Puis quand la chèvre secouait son barbichon,
La parabole entrait en ébullition.

On entendait le bruit du temps dans la forêt,
Le grand acte des actes tendait ses noirs filets

Sur lesquels glissera le loup des loups
Qui viendra jusques aux fenêtres, où

Il se transformera en fleur.
Les oiseaux du bon Dieu, les oiseaux du Seigneur

Dégusteront sa substance charnelle
Comme s'ils béquetaient du Machiavel.

« O ! qu'il est laid, avec ses longs poils gris ! »
Criaient les tout petits en se moquant de lui,

Du pauvre loup nigaud et bête.
Cependant, chèvres, barbes, têtes

Se mettent à branler, et désormais ce n'est
Plus dame chèvre qui secoue sa barbe, mais

La barbe qui secoue sa chèvre.
On n'apprend pas aux loups à faire maigre.

En français par D. I. Suchianu

ION GHEORGHE

La Poule aux poussins d'or[1]

Au village de Piétroasse
Les gosses jouent pile ou face
Ils font vole, ils font repic,
Et des masses de fric
S'y brassent
Et des masses de fric y passent

Le compère Petit-Sou
Toujours soûl,
Et tante Piécette
Toujours pompette,
Ont tout bu, ont tout bouffé:
Bœufs, vaches, chevaux, harnais,
La charrue et la charrette,
Les beaux bœufs aux cornes courbes,
Aux yeux fourbes
Fourbes comme des florins,
Des séquins,
Leurs jarrets lacés,
Leurs sabots ferrés
Avec des deniers,
Avec des milreis.

Sorcova,
Karbova,
Y a d'ça plus d'un an
Que l'compère Trajan,
Emp'reur des Romains
Bouscula soudain
Le cours des pistoles,
Le cours des oboles.

Père Lecouveur
Forgeron et orpailleur
Leur sculpte un beau carrosse
Tout en or et rondes bosses
Et l'on part en sens inverse.
On traverse
Le pays de l'Istritzan
Jusqu'au Couvent du Tcholan
Où la Poule Bariolée

Cloşca cu puii de aur[1]

La Pietroasele
copiii joacă babaroasele,
rişcă
şi gioale
unde se mişcă
multe parale.

Băniţă Bănişor
cu tanti Parauţa
şi-au păpat boii de la pluguşor
carul şi căruţa —
boi cu coarne coşcove
de colaci şi roşcove,
ochii mici
de irmilici —
potcoviţi cu Ieiţe
legaţi cu nojiţe.

Sorcova
morcova,
s-a sculat mai an
bădica Traian
şi le-a schimbat roada norocului
la spartul mitocului.

Nea Lisandru Cloşcă
zlătar şi faur
le-a făcut o droşcă
de aur
şi-au plecat pe Istriţă
la mănăstirea Ciolanu
şi-o găină pistriţă
le-a dat cu banu
şi-a căzut marca, mărcuţa

[1] Ce poème figure dans le volume *Zoosophia* (voir Revue Roumaine n° 3/1969) qui a donné lieu a de nombreuses controverses en raison notamment de l'abondante invention verbale par laquelle l'auteur tente de configurer une mythologie originale dans l'esprit populaire. Pour donner au lecteur la possibilité de se faire une plus ample idée dans ce sens, nous reproduisons les vers aussi en roumain.

Prédit le passé
Et sait dir' la bonne fortune
En lançant en l'air une tune
Qui retombe pile
Sur l'image de profil,
Sur l'image nette
De Tante Piécette.

pentru tanti Parauța...

En chemin,
On dormit dans un moulin.
Puis, après le crépuscule,
Puis, après la canicule,
On vit des flammes en or
Qui dansaient sur le trésor.

Și-au dormit în Lipia
la Zangopol la moară
și-au văzut cum joacă vipia
pe comoară.

Je me tais,
I s'est tu,
J'ai trouvé
Des écus
J'ai trouvé
Des deniers,
Des écus
Carolus.

Eu să tac,
tu să taci
că el tace —
mîine vom găsi un pitac,
mai mulți pitaci
și mai multe pitace...

A l'ombre des centaurées
La poule aux poussins dorés
Clou-clou-clou, faisait gloussette
Puis mèr'poule et ses poulettes
Cavalèrent' la chaudronnette.

Sub frunza de țintaur,
Cloșca cu puii de aur
clu, clu, clu puicuță
din vie de la domnul Băncuță;
cloșcă și găinușă
călare pe căldărușă.

Boucle-là!
Moucharde pas!
Ne dis rien de Cazanèchte,
Qu'au hameau de Caldarèchte
On a trouvé enterré
A l'ombre d'un peuplier
On a trouvé près d'un if
Deux poussins en or massif
Au côteau des Quatre-Meules
T'as pas su tenir ta gueule
T'as tout dit à ç'sale aïeul
Tu lui a dit où qu'on s'planque
Et qu'on a sauté la banque;
La banque à Caldarouchanque
Qu'la couveuse en or clinquant
S'en alla clonquin-clonquant,

Să nu spui,
să nu pîrăști
c-am găsit doi pui
la Căldărăști,
rubiele arăpești
cocoșei la Căzănești;
La Movila Banului,
la Căldărușanca
tu ai dat cu fleanca
și i-ai spus babanului,
c-au spart unii Banca
și-au dat-o pe Dîmbovița
de i-a mîncat cloanca
groșul și groșița...

Faisant voile
En aval
Sur les eaux de la
Noir' Dambovitza.

Afrika,
Nafrika,
Zbantz,
J'ai quatre sfantz
Et quatre groschs
A tête de boche,
Des zlots en or
A tête de mort,
A tête de porc;

Africa
nafrica
zbanț
am găsit un sfanț
cu capul lui neamț;
florinți
să te scoată din minți,
zloți
și mărci —
cu capete de morți,
de vulturi și porci.

Avec les séquins
De Saint Joachim
Le Bohémien
Allez-y tout-doux, tout-doux
Pour ne pas devenir fous
Comm' monsieur Fatakios
Kekemia, de Merinos.

Talerii sfîntului Ioachim
din Bohemia —
încet că ne smintim
ca domnul Fatachios Chechemia.

Et les talants
Pris aux brigands,
Et les doublons
A tête de bison,
Vieilles carboaves
Des princes moldaves,
De Pierre Mouchate
Ou de Mahmoude l'anticrate
Mahmoudelles
Et lovelles,
Et kopecs
Pour acheter des Grecs
Avec.

Icușari
de la tîlhari,
grivine cu zimbri-zîmbreni
de la domnii moldoveni —
și groșii de la Petru Mușat;
de la Mahmud împărat
mahmudele
și lovele
să cumperi grecii cu ele.

Puis d'autres écus
Bien mordus
Par les loups, par l'usurier
Epervier
Aux comptoirs
De chiffres noirs;

Și alte grivine
și rupii
mușcate bine
de lupii
zarafiilor
pe tejghelele prăvăliilor;

Fric à fistons,
Pour le public
Académique
Instruction
Du rejeton;
Pour les poubelles
De leurs cervelles;
Puis les florins, lorsque l'on mit
Du grand Horia la tête à prix;
Et les thalers
Qui s'en allèrent
Aux petits-pères
De la Slavie;

talanții fiilor
cărora li s-a-ncercat glagoria;
creițarii
puși pe capul lui Horia,
rublele de la tătucoțarii
din Slavoforia;

Et les vieux francs
Des anciens Francs
Et le pognon
Des Nibelongs
Qu'avaient l'bras long.

francii
frîncilor
și-ai nibelungilor
tociți în teașca pungilor.

Ménélic,
Atanaric —
Fric sur fric,
Les gouldens gotiques
De Scandinavie
Les ducats de Niznanie
Et de Protitch les trésors
En or.

Menelic,
Atanaric —
de-un sfănțic.
Coroane din Norvedanie,
guldenii olandgotici,
talerii lui Neznanie
și comoara lui Protici;

Drachmes,
Paras;
Liards,
Kreitzaris
Reals,
Rixdales;
Oboles,
Pistoles;
Louis,
Roupies;
Doublons,
Festons;
Florins,
Séquins;
Shilingues,
Sterlingues;
Pesos,
Escudos,
Voir' même
Centavos.

drahma,
lepta
trahma
chepta —
greconepta;
grușița
lira
lișița
vira —
corabia din Englitira.

Judas l'Iscariote
Avec sa traître dot
D'izraélites zlotes,
Bons pour Golgote.

Iuda cu iudeii
la mintea fonfemeii —
dați-mi banii și dota
și să nu-mi ziceți Iscariota
de nu-l aveți mîine pe Golgota.

Judas aux trente écus
Reçus
De Pilate du Pont
Pour collaboration;
Trente talants
Pour les meilleurs brigands
Enfuis du front.

Treizeci de dinari
de Pillat din Pont —
o sută milioane bolivari
pentru cei mai buni tîlhari
fugiți de pe front...

Allons, allons,
Raque, fiston,
Ton denier à Caron.
Avec la mort en face
Montre-lui ta vraie face.
C'est l'sort.
Fais pas l'mort!

Uite și ortul
de plătit vama:
Bănescu Băneață
nu mai face pe mortul —
dă-ți odată arama
pe față.

Un soir, au soleil couchant
Sur les plaines, sur les champs
De Pietroassa, le hameau
Tout entier fut pris d'assaut
Sous les bottes'
Des Vizigoths
Hâches et marteaux
Mirent en morceaux
Le beau trésor
En or,
Sous la botte
Du Vizigoth.

Cînd apunea soarele
la Pietroasele
ați tăiat cu topoarele
și cu barbaroasele
toate odoarele —
Vi-zi-go-to-nă-vă-li-toa-re-le.

J'allai trouver illico
Alexandre Odobesco
Qui m'apprit que ces maboules
D'la bande des Zoolâtres
Ont coupé la sainte poule
Et ses quatre coqs en quatre.

Mă-ntîlnesc cu
Alexandru Odobescu;
scrie-le tratatru
că Roșculeț și Roșca
au tăiat cocoșeii și cloșca
în cîte patru.

Avec force métier
Zèle et comptabilité,
Maître Pèse dit Pognon
Leur bâtit belle maison.

Bănică Bănulescu
de la Băneasa
cu meșteșugu contabilicescu
le face casa.

En français par D. I. Suchianu

D I E T E R S C H L E S A K

Auberge

la pendule étire ses aiguilles
fil tendu
au travers des hâtifs sentiers et elles sautillent comme un enfant
à 3 heures moins le quart de l'après-midi çà et là une fois
et soudain elles les coupent
dans un bond et font du couteau
dangereuse corde
un banc

En français par Aurel George Boeșteanu

V I R G I L M A Z I L E S C U

Tu restes toujours la ville...

tu restes toujours la ville où je déchiffre les rues
avec l'adresse d'un mage des vadrouilles
et en tant qu'animal satisfait j'ai crié dans les stades
où rêveur je laisse tomber mes feuilles
au jaune temps de la lune
et maintenant je le sens mes pieds se sont mis au pas mou
du retour quotidien
au grand festin universel car dans la trame hâtive
des jours
qui saurait profiter avec civilité de sa propre naissance
blanche ville aide-moi à bien finir le fil de mon récit
...je suis las tant soit peu d'un bonheur qui s'annonce
et voilà que déjà il me flaire des platanes de l'asphalte
ainsi que de l'airain qui vernit les grands édifices

En français par Tisa Bădulescu

Les Courants de la prose

par **MIHAÏ GAFIŢA**

Durant les premières années après le 23 Août 1944, la prose roumaine a continué de se développer dans le courant des directions les plus suivies et consacrées dans les décennies antérieures, entre-les-deux-guerres. A cette époque, la nouvelle et surtout le roman avaient à récupérer un certain retard par rapport au niveau atteint en Europe et à celui de la poésie roumaine illustrée par Tudor Arghezi, Lucian Blaga, G. Bacovia, Ion Barbu, Adrian Maniu, V. Voïculescu, Ion Vinea, Ion Pillat, etc. Le caractère inédit de ces poètes et l'intensité de leurs vibrations élargissaient leur audience aux dimensions du continent. La prose, avec Mihaïl Sadoveanu, s'était lancée dans l'expérience de l'épopée historique, héroïque ou fabuleuse, à la manière de Walter Scott et Alexandre Dumas-père, le réalisme teinté d'inflexions naturalistes à la Zola et la tentation de nouvelles comédies humaines — roumaines celles-là — s'étaient manifestés à travers G. Călinescu, I. Agîrbiceanu et Cezar Petrescu; on avait publié des journaux de guerre dramatiques à la manière d'Erich Maria Remarque (Camil Petrescu), l'introspection proustienne avait attiré Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu et Anton Holban, et même une anticipation de la représentation picturale de Lampedusa s'était produite sous la plume de Matei I. Caragiale.

Le roman, plus que la nouvelle — dont le développement vigoureux avait commencé dès avant la première guerre mondiale — connut donc son plus grand essor dans la période allant de 1920 à 1940, que l'on considère avec raison comme celle où ce genre de littérature se développa sur toutes les coordonnées et dans toutes les directions rencontrées sur notre continent, et à son niveau. Etant donné l'arrivée quelque peu tardive du roman roumain dans la compétition européenne, celui-ci demeura moins connu dans l'arène mondiale, qui s'orientait vers des territoires inexplorés, soit en reprenant en des formes extrêmes, obsessives, kafkaïennes, les dissections dostoïevskiennes, soit en infusant, aux côtés des prosateurs américains (Hemingway, Faulkner, Steinbeck) une nouvelle énergie au réalisme traditionnel illustré par les grands romanciers du XIXe siècle, Stendhal, Balzac, Tolstoï, soit en plongeant directement dans l'expérience de l'avant-garde ou la littérature de l'absurde. En ce qui concerne cette dernière, la prose roumaine a connu cependant d'intéressantes expériences avec Urmuz et Ion Vinea, par exemple — et cette fois avant même les autorités européennes en la matière. Grâce à des personnalités remarquables et à un grand nombre d'œuvres de valeur, le roman roumain s'est donc constitué à l'époque susdite, en des formes évoluées, décidant du sort de la prose roumaine tout entière, au moins pour la période consécutive à la seconde guerre mondiale — précisément parce que ces formes, qui représentaient des conquêtes récentes, conservaient encore leur pouvoir d'attraction à l'égard des écrivains.

La prose roumaine moderne avait enregistré des réalisations remarquables dès l'époque du romantisme, sous le signe de la vie citadine (voir les œuvres de Dimitrie Bolintineanu, Vasile Alecsandri, Nicolae Filimon). Mais la fin du XIXe siècle, à la recherche d'un cadre adéquat pour promouvoir les idéaux sociaux et nationaux, avait placé ses personnages *citadins* — positifs — dans le milieu considéré comme le plus sain, le *village* (Duiliu Zamfirescu). Là, le citadin découvrait incontinent chez le paysan une immense réserve de vertus, de pureté et de patriotisme, et le monde rural devint pour la littérature des débuts du XXe siècle, le centre de l'attention. Les paysans y sont représentés soit comme les dépositaires des plus hautes vertus nationales, et, en tant que tels, font l'objet d'un programme politique — non dépourvu de démagogie et souvent rétrograde par essence — de « ruralisation » générale, soit comme les victimes d'un déracinement irrémédiable, incapables de s'adapter à la ville et à la civilisation, voués au déclassement social et moral.

Le roman réaliste d'entre-les-deux-guerres, grâce surtout à Rebreanu, mais aussi à Sadoveanu, Gib Mihăescu, Pavel Dan, Cezar Petrescu, etc. modifie en substance l'optique antérieure sur l'univers rural et impose un cadre rustique dominé par l'instinct de propriété de la terre, par le sentiment de l'alternance perpétuelle des saisons et la fatalité de l'amour. Le dynamisme et l'horizon social de ces paysans se consume dans un périmètre plutôt fermé aux nouveautés du siècle et manifestant une certaine prudence à l'égard de la civilisation — en réalité à l'égard de l'invasion de l'esprit bourgeois.

Parallèlement, s'est développé le roman citadin qui a atteint dans cette période le niveau européen, dans ses principales manifestations, grâce à Mihaïl Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Gib Mihăescu, G. Călinescu, Cezar Petrescu, Camil Petrescu, Ion Marin Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Matei Caragiale, Anton Holban, George Mihaïl Zamfirescu, etc. Le personnage central de cette littérature est l'intellectuel, dans une grande diversité de situations; missionnaire généreux dans le milieu rustique, individu ensorcelé par le décor urbain, sans autre préoccupation que celle, disons, de l'esthétique — une esthétique purement urbaine! — ou personnage pris dans l'engrenage des problèmes excessivement complexes du siècle, anticipant la fin tragique de la société, mais qui se plonge cependant, avec une volupté hargneuse, dans le mirage ambigu de la métropole ou bien avec désespoir, dans le calme plat du bourg provincial. Le petit et le grand bourgeois; la haute société et la vermine bureaucratique; l'étudiant révolté par vocation, la petite clientèle des bars ou la bohème artiste — tous ces éléments d'une société en transformation emplissent les pages du

roman fresque, du roman social, psychologique, introspectif, symbolique, du roman à clé, tribune d'idées, galerie de portraits ou inventaire des milieux qui composent la société, etc.

Le monde du prolétariat, le monde de l'usine, agité par les idées révolutionnaires, par l'action sociale la plus progressiste, parce qu'il est lié aux formes les plus dynamiques de la civilisation matérielle, sollicite plus rarement ou bien sur un plan secondaire, l'attention des romanciers. La plus large représentation lui est donnée par George Mihaïl Zamfirescu, plutôt sous son aspect de pittoresque tragique; le milieu industriel reste en général envisagé surtout sous l'angle de vue de la spéculation financière, donc dans les coordonnées bourgeoises.

La révolution commencée en Roumanie avec la libération et développée dès lors sur tous les plans, a déterminé, dans la vie sociale du pays, des rapports nouveaux, et, surtout, a imposé à l'attention des forces politiques et sociales nouvelles, peu connues dans la prose antérieure, et qu'elle ne s'était pas préoccupée de refléter — les catégories actives, productives. Les nouveautés qui en résultent se mesurent d'abord par une *réinvestigation*, dans une perspective inédite, sous un angle social et humain nouveau, des anciens univers de la prose et, en second lieu, par la découverte de *nouveaux univers* pour le roman et la nouvelle.

Tout d'abord, le roman rustique a exploré à nouveau son domaine, cherchant les sources de l'immense force révolutionnaire de la paysannerie, qui commençait à s'orienter vers la civilisation, vers la vie citadine. Il a donc fallu souligner non seulement ses capacités spontanément dévastatrices, aux irruptions spectaculaires — reflétées dans les fresques dramatiques des révoltes — mais surtout ses disponibilités constructives, son esprit d'organisation et de discipline, sa perméabilité à la culture véritable, sa faim de civilisation. Zaharia Stancu a inventorié le monde du village tout au long d'un quart de siècle, dans un cycle épique, *Nu-pieds*, découvrant les germes et les forces de la révolution dans le périmètre où la littérature antérieure avait peint brillamment la réaction violente orientée vers la conservation des dimensions socio-humaines, menacées par l'invasion brutale de l'esprit bourgeois. Le cycle des *Nu-pieds*, avec les romans et nouvelles qui développent des épisodes de ce récit extrêmement complexe *(Costandina, le Char de feu, la Herse, Sous les étoiles, Combien je t'ai aimée)* oppose l'image du paysan traditionnel à celle engendrée par l'après-guerre. Le résultat de cette confrontation est un processus de séparation nette du roman rustique de la matrice constituée par la prose réaliste du XIXe siècle. Sous la forme d'une confession très large, le héros principal, Darie — qui se confond souvent avec l'auteur lui-même — évoque son pays d'origine, son village, qu'il abandonne en faveur de la ville, mais dont il garde la nostalgie, non parce qu'il souffre d'un déracinement ou d'une inadaptation — qui engendrèrent naguère toute une littérature tragique ou idyllique — mais parce qu'il a conscience d'une révolution générale de ce monde.

Marin Preda renverse avec la plus grande éloquence l'attitude du paysan traditionnel, esclave inconscient ou amant instinctuel de la terre, pour constituer un autre type de protagoniste de l'univers rural, personnifié par Ilie Moromete, paysan dominé par le culte des valeurs morales: famille, instruction, assujettissement de la culture de la terre non pas à une mystique ou à une prédestination fatale, mais aux besoins matériels et spirituels. Le roman *les Moromete* (2 volumes) concrétise une image inédite du paysan, aspirant à affirmer sa personnalité, se détachant dans la masse, et non pas se diluant en elle. Le siècle capitaliste, caractérisé par un égoïsme virulent, qui aurait dû le pousser à se solidariser avec des personnalités de la même espèce, développer son esprit combatif, le trouve solitaire et facile à abattre. Cependant, il n'en est pas moins une incarnation du héros actif du folklore, mais une incarnation tragique: un individu sociable qui n'a pas encore découvert la force de l'organisation, remarquable par l'unité interne de son caractère et son pathétisme, contenu, dissimulé. Accoutumé à la solitude de sa vie passée, issue de l'état de choses qui a causé sa défaite, Moromete ne saisit pas la différence substantielle existant entre les deux époques qu'il a vécues, capitaliste puis socialiste, il confond le temps passé avec le temps présent et reste un isolé qui finit tragiquement, victime d'un malentendu fatal. Il voulait être une individualité distincte et il échoue dans un individualisme et un isolationnisme impénétrable, justement à l'époque de la sociabilité. Sa fin, décrite par l'écrivain avec un sens du dramatique exceptionnel, allant jusqu'à la peinture de la dégénérescence physique, marque dans la prose roumaine contemporaine le finale d'une typologie, à la fois sociale et littéraire. L'expérience du paysan individualiste se clôt tragiquement, ouvrant la voie à une nouvelle incarnation du personnage central dans le cadre rustique. Titus Popovici dans *la Soif*, Ion Lăncrănjan dans *les Cordovan*, Al. I. Ghilia dans *les Compères*, Ion Brad dans *la Découverte de la famille*, Henriette Yvonne Stahl dans la seconde partie d'un roman plus ancien, *Voïca*, Gyula Szabo dans *la Famille des Gondos*, fixent des moments de l'existence d'une autre espèce de paysan, celle qui fait l'expérience des formes socialistes de la vie rurale. Dans de tels romans, ce héros est capable de répondre aux questions pratiques posées par les nécessités et les lois internes des nouveaux rapports qui gouvernent les campagnes actuelles; une nouvelle philosophie issue de cette image inédite du paysan s'établit ainsi; le temps et l'évolution sociale mettront en relief sa physionomie sous un aspect mémorable.

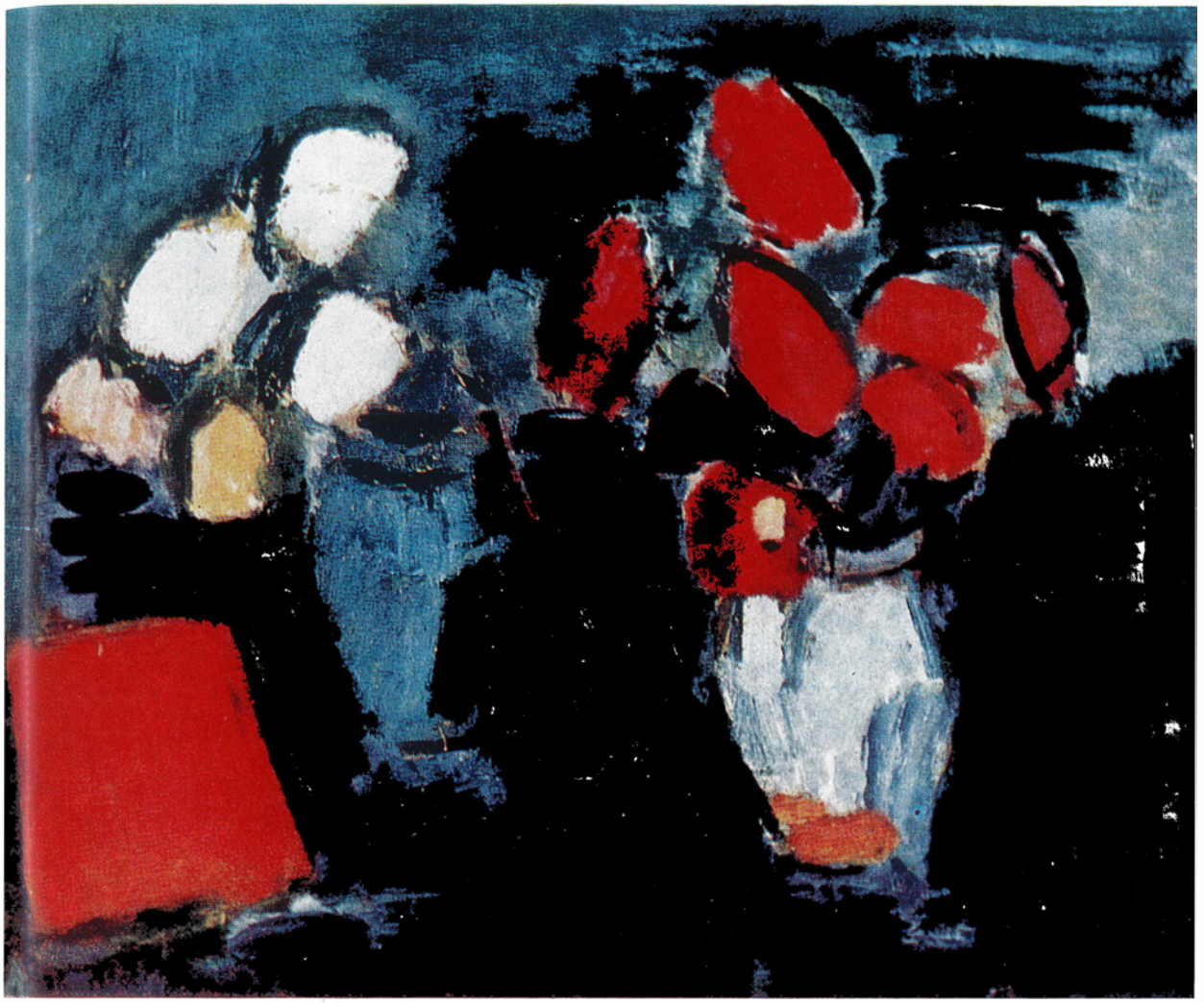
La prose contemporaine a réussi à découvrir des caractères nouveaux, originaux, qui viennent compléter l'image classique du paysan. Marin Preda, dans les nouvelles du volume *Rencontre sur les terres*, Ştefan Bănulescu dans certains des récits groupés sous le titre *l'Hiver des hommes* et avant eux Eusebiu Camilar dans le cycle *Avizuha* et dans le roman *les Troupeaux*, puis Fănuş Neagu dans les nouvelles des volumes *Il neigeait dans le Bărăgan*, *la Sieste* et *Au-delà des sables* ou bien dans son récent roman *l'Ange a crié*, Dumitru Radu Popescu dans plusieurs nouvelles des recueils intitulés *la Fuite*, *l'Ombrelle*, *Nostalgie*, sondent des zones fabuleuses de nature mythique, s'inspirant du folklore, ou du fantastique

propre à l'âme paysanne. La facture moderne de ces récits, comparable aux structures narratives et aux typologies de la prose américaine, reconstitue un paysage spirituel tourmenté de spectres et de visions, qui révèle symboliquement les heurts de mentalités, la bataille terrible que se livrent le nouveau et l'ancien, remuant les couches abyssales de l'individu. Le pittoresque bizarre, le gigantisme des visions, la force active du cauchemar et du rêve transfigurateur, tout converge pour déterminer la profondeur à laquelle ont lieu les transformations psychologiques de l'individu appelé à répondre à des exigences qualitativement différentes. Les prolongements de tels états dans l'existence quotidienne, dans la vie pratique, sont adroitement surpris dans les tableaux — partiels mais suggestifs — des nouvelles de Nicolae Velea et à nouveau par Al. I. Ghilia, I. Lăncrănjan, Fănuş Neagu, etc.

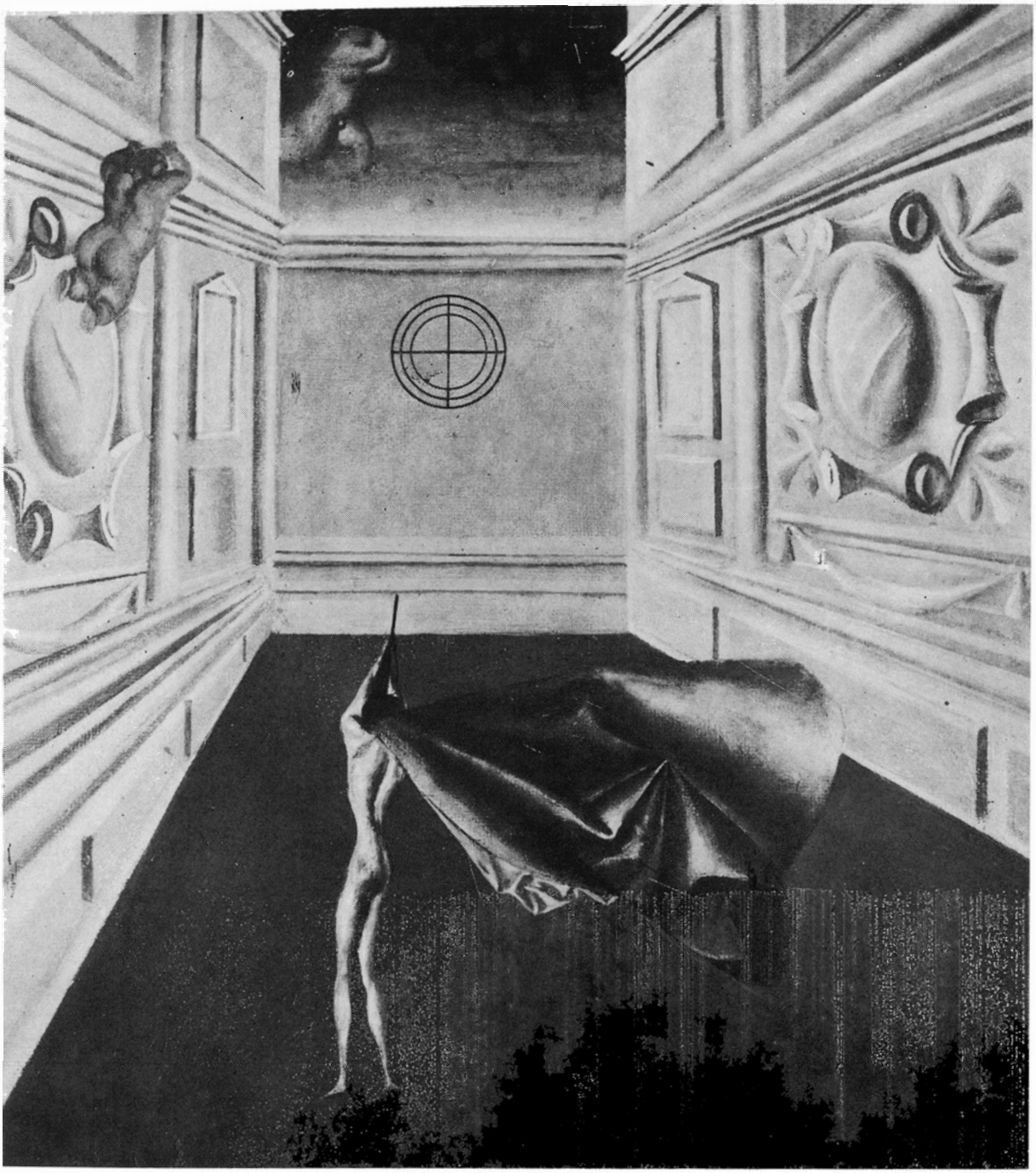
L'une des directions les plus fertiles de la prose nouvelle, où s'affirme l'inédit des typologies et des milieux étudiés, est celle de l'univers ouvrier. Toute une littérature y fait l'expérience des formules les plus diverses du réalisme, préoccupée surtout de peindre un cadre authentique, dans un contexte socio-politique très détaillé et exact, même d'établir les dimensions économiques de ce monde. La description de cette humanité aboutit implicitement à révéler son potentiel révolutionnaire exceptionnel, qui s'est manifesté dans la période des répressions déclenchées par l'appareil capitaliste, entre-les-deux-guerres, contre l'activité de ses représentants les plus actifs et les plus conséquents, les communistes. La littérature consacrée aux communistes actionnant dans la clandestinité, puis conduisant l'insurrection armée du 23 Août 1944, a formé un véritable courant du réalisme militant contemporain; elle est illustrée par un grand nombre de prosateurs prestigieux. Les romans *l'Avenue du Nord* par Eugen Barbu, *Un jour, des hommes...* par A. Şiperco, sont, sur ce thème, les ouvrages les plus réussis. Il faut y ajouter, parmi d'autres, *Nuit d'attente* par Nicolae Crişan, *le Cas du Docteur Udrea* par Ben Corlaciu, *la Cinquième saison*, par Al. I. Ştefănescu, la trilogie en langue hongroise *D'août à août* par Ferenc Szemler, *Descente* de Paul Georgescu et une nouvelle du même auteur, *Une vision du paradis* — véritable roman inclus dans le volume *les Ages de la jeunesse* — ainsi qu'une grande partie du cycle *les Racines sont amères* de Zaharia Stancu. Fruit de la prospection d'un vaste champ d'étude, ces œuvres mettent en scène des types humains ayant une conduite exemplaire, mais représentés de façon réaliste, dans la lutte sourde ou déclarée déployée pendant près d'un quart de siècle par le Parti communiste de Roumanie. L'exploration de cet univers, jusqu'alors rarement abordé, a eu lieu, dans une première étape, surtout en surface, dans le contexte de la clandestinité, revêtant un caractère sensationnel, attrayant pour un large public. L'étape suivante marqua un approfondissement de la typologie et des dimensions intérieures des héros de ce monde — les deux ouvrages cités de Paul Georgescu en témoignent notamment, La discussion engagée tourne encore autour de l'option entre l'existence confortable de l'individu conscient de la gravité des problèmes socio-politiques, et la nécessité de l'action — risquante et dépouillée de tout idéalisme facile. Ce thème continue de représenter pour les écrivains un vaste réservoir potentiel, et l'on peut supposer que les prochaines synthèses caractérologiques et l'analyse des états de conscience, gagneront en profondeur et en éclat artistique. Il a fait l'objet de plusieurs nouvelles (signées Dumitru Radu Popescu, Francisc Munteanu, etc.) très diverses de structure et de forme. La génération des écrivains parvenus aujourd'hui à la maturité (N. Breban, Al. Ivasiuc, Al .I. Ghilia, Traïan Filip, etc.) inclut cet univers parmi ses préoccupations, dans des romans qui proposent une multitude de problèmes sociaux, orientés de préférence vers les débats intérieurs.

La prose consacrée au milieu urbain a par ailleurs élargi le champ de ses investigations autour de la physionomie de l'ouvrier, et l'on peut suivre le passage de sa description pittoresque de l'usine, de la mine, à la thématique psychologique ouvrière. Les romans *les Gaspilleurs* et *l'Intrus* de Marin Preda constituent, notamment, de remarquables réussites, surtout le second, qui expose un cas-limite dans le monde de l'industrie. Il y est question d'un homme jeune d'une sensibilité aiguë, qui fait l'expérience du travail au chantier, donc d'une pratique constructive fondamentale dont l'activité est planifiée. Il devient un véritable artiste dans sa profession. Mais un accident lui fait perdre l'équilibre et annule ses possibilités virtuelles, surtout sur le plan d'intégration au milieu humain de la nouvelle ville, auquel il se sent étranger. Qu'adviendra-t-il de lui dans la société, dans sa famille, dans sa confrontation avec lui-même? — ce sont là quelques-unes des questions dramatiques qui font l'objet de l'ouvrage. Le roman *Francisca* de Nicolae Breban aborde une typologie semblable, dans une composition originale de plans parallèles ou superposés. Eugen Barbu, dans *la Genèse du monde*, reconstitue les biographies de certains représentants de cet univers ouvrier en devenir — trajectoires sinueuses, pleines de contradictions, explicables en partie par des antécédents étranges, mais véridiques dans les points d'arrivée, dans leurs étapes finales.

Dans la littérature du monde urbain, il faut également citer, autre aspect du renouvellement de la prose, les œuvres présentant directement l'ouvrier dans son milieu spécifique, à l'usine ou sur le chantier (Radu Tudoran — *le Danube déborde;* Constantin Chiriţă — *la Rencontre, Passions;* Francisc Munteanu — *les Statues ne rient jamais)* ou bien l'ouvrier assumant une mission de responsabilité dans l'administration d'Etat ou dans le secteur de la production agricole (Marin Preda—*les Gaspilleurs;* V. Em. Galan— *le Bărăgan, l'Accident était inévitable;* Istvan Nagy — *A la plus haute tension;* Petre Sălcudeanu — *la Semaine inachevée).* Il s'agit là plus d'une littérature d'analyse de certains domaines de manifestation socio-humaine, enrichissant les fichiers « d'état-civil », que d'une typologie originale proprement dite. Nous trouvons cette dernière surtout lorsque le romancier confronte des hommes appartenant aux couches sociales les plus différentes et possédant une expérience fondamentale de la vie, comme c'est le cas en temps de guerre. La littérature roumaine possède à cet égard une riche tradition, et les apports nouveaux ne sont pas moins remarquables. Aurel Mihale, dans la suite de nouvelles *Chronique de guerre* et dans le roman *la Fuite* enregistre minutieusement les réactions d'hommes placés par le destin dans des situations



VIRGIL ALMĂȘANU : Fleurs (huile)



HENRY MAVRODIN : Chasse (huile)

exceptionnelles. La nouvelle *Maison de pierre* (où le vainqueur et le vaincu se trouvent également visés par le feu d'un adversaire inconnu, ce qui ne diminue en rien leurs antagonismes) et le roman *la Fuite* (épopée d'un groupe de soldats en fuite, décimé par la guerre, dont le spectre reste constamment projeté sur eux), contiennent des pages à grand effet. Laurenţiu Fulga, dans le cycle *Symphonie héroïque*, évoque l'univers concentrationnaire, l'univers des consciences trompées et empoisonnées qui, dans le cauchemar d'une guerre injuste — telle que le fut la guerre antisoviétique, où l'armée roumaine fut traînée à la remorque de l'hitlérisme, — s'éveillent à la vérité, engageant le combat pour libérer leur patrie — et, simultanément, pour sauver la condition humaine.

Dans une autre direction, la passion du pittoresque brutal, disséqué avec volupté, a conduit Eugen Barbu à réaliser l'un des romans les plus réussis sur les faubourgs urbains de l'entre-deux-guerres, probablement même le livre le plus complexe et le plus brillamment coloré en ce qui concerne l'étude de ce milieu —*la Fosse*. Il dépeint l'un de ces univers presque primitifs, régressant vers l'animalité, qui a fasciné certains prosateurs contemporains, mais qui sera sans doute abandonné par la littérature à venir, car les milieux humains en question ont disparu dans les séismes de l'histoire récente. Celui de *la Fosse* d'Eugen Barbu est celui du faubourg « pur »; ce n'est ni un mélange d'urbain et de rustique, ni un milieu de paysans déclassés ou parvenus, ni une vie citadine mimée grossièrement — mais la vie de périphérie, avec sa sphère spécifique de manifestations, avec ses lois et ses pratiques, sa psychologie, ses figures pittoresques et au fond tragiques. *L'Ange a crié* de Fănuş Neagu décrit un autre univers de même espèce, réalisant un tableau criant de verité des paysans vivant en marge de la civilisation, non pas comme des primitifs, mais à l'état de nature frénétique, d'une vie brutale, empruntant à celle-ci ses lois paroxystiques, ses tensions extrêmes, et aspirant cependant — non sans crainte — à l'intégration aux rythmes de notre siècle. Un troisième univers, celui des nomades, univers fermé, tournant sur lui-même dans sa migration opaque, conservant obstinément les formes fixées depuis des millénaires, nous est décrit par *la Tribu* de Zaharia Stancu, qui explore le monde des tziganes dans la période ultime de leur existence autonome, avant que la guerre ne vienne brutalement le surprendre et l'anéantir à jamais. Stancu présentait un thème analogue dans un autre roman, *la Forêt folle*, mais localisé dans une sorte d'île, fermée elle aussi à l'extérieur, une colonie tatare, où les lois du XXe siècle se heurtent vainement à une tradition implacable, comme dans toutes les sociétés primitives. Ces ouvrages sont équivalents, dans le panorama de la prose contemporaine, avec *les Moromete* de Marin Preda; ils découvren une typologie inédite dans le milieu rural. Ils jalonnent les apports fondamentaux des contemporains dans l'ensemble de la littérature roumaine.

Non moins intéressant est le débat engagé autour du problème de l'intellectuel de nos jours, confronté avec les réalités politiques et sociales, avec le fascisme et avec la révolution socialiste, avec la guerre et la nécessité de s'intégrer dans l'œuvre de construction. Ion Vinea a donné dans *les Lunatiques* (publication posthume) une image de l'intellectuel d'avant-guerre, lancé dans des spéculations gratuites, dans des conflits intimes stériles et indifférent aux graves questions du siècle. Cependant la confrontation avec les idéologies et les forces d'extrême-droite conduit l'intellectuel de G. Călinescu, héros des romans *le Pauvre Ioanide* et *la Commode noire*, vers les hommes et vers les idéaux révolutionnaires. *Le Pauvre Ioanide* — qui fixe le processus au bout duquel ce personnage — un architecte d'une grande valeur — se voit obligé de reconnaître la faillite de l'absentéisme aux moments cruciaux de l'histoire — est l'expression la plus haute de ce thème dans la prose contemporaine. C'est aussi un échec de la neutralité sociale qu'analyse Al. I. Stefănescu dans *A la recherche d'Yseult*, où l'un des pôles de la confrontation est constitué par la guerre. Les héros de Ben Corlaciu *(le Cas du docteur Udrea)*, Nicolae Crişan *(les Cahiers de mes connaissances)*, Veronica Porumbacu *(les Portes)*, Paul Georgescu *(Descente)*, dans des situations semblables aboutissent sur les barricades de la révolution, de même que le héros de Camil Petrescu, le grand patriote Nicolae Bălcescu, projeté sur le fond d'une fresque historique, la révolution de 1848 *(Un homme parmi les hommes)*. La génération plus jeune (Al. Ivasiuc — *Vestibule*, *Intervalle;* N. Breban — *En l'absence des maîtres;* Aurel Dragoş Munteanu — *Seuls;* I. Deneş — *le Montreur de marionnettes)* a analysé également les conditions du naufrage de certains destins d'intellectuels n'ayant pas résisté à la confrontation dramatique avec les sollicitations du siècle actuel.

Les formules de composition et de style de la prose roumaine ont longtemps navigué dans le sillage réaliste traditionnel, qu'il s'agisse du réalisme objectif de Marin Preda, lyrique de Fănuş Neagu, ou poétique de Geo Bogza *(le Livre de l'Olt)*. Ces derniers temps s'affirme la nouvelle fantastique, où A. E. Baconsky a enregistré une réussite exceptionnelle, créant un univers inédit, mélange de visions fabuleuses, mythiques, d'introspections subjectives, de miracles ou d'absurde *(l'Equinoxe des fous)*. Des auteurs plus jeunes, D. Ţepeneag, Iulian Neacşu, George Bălăiţă, Sînziana Pop, détaillent ce genre visionnaire sui-generis, qui flotte en permanence entre la réalité et l'irréalité, entre la conscience et le subconscient, entre le rêve et le fait quotidien. L'allégorie s'y glisse souvent, accompagnée de transpositions et de références à la réalité contemporaine et à la sensibilité de l'homme moderne, dans la multitude de ses contacts avec la civilisation surprenante, souvent déroutante de nos jours. Un style adéquat, des synthèses expressives, des typologies étranges mais réductibles aux dénominateurs actuels — lorsqu'on les dépouille du pittoresque utilisé pour mimer la complexité et souvent même pour chiffrer l'arbitraire — sont autant de tentations vers l'échelon européen atteint par ce genre de littérature, et souvent des réussites. La consistance et la confirmation de telles expériences se placent encore sous le point d'interrogation de l'avenir; de même leur développement. Cependant les lecteurs des couches les plus larges continuent de manifester leur préférence pour les multiples variantes du réalisme, pour la grande histoire des destins sociaux ou personnels.

Les Choses

Toutes les fenêtres étaient pareilles et il comptait attentivement de gauche à droite pour ne pas se tromper. Sa fenêtre, à elle, était la cinquième, avec un rideau blanc. A six heures, comme elle le lui avait dit, les deux vieilles sortirent du passage à côté de l'immeuble. Elle se montra à la fenêtre et pointa le doigt vers le bas; elle était seule, il pouvait monter. Les deux vieilles passaient sur le trottoir en dodelinant et il suivit longuement des yeux l'une d'elles: la petite, plus petite qu'il ne se l'était imaginée et avec un chapeau noir, c'était sa mère; il ne la connaissait pas, il la voyait pour la première fois et ce qui lui semblait curieux, c'est qu'elle-même était presque deux fois plus grande! Pourtant elles s'étaient détachées l'une de l'autre, c'est du moins ce qu'elle lui avait dit et il n'avait aucune raison de ne pas la croire ; que la petite dame avec un chapeau noir, qui sortirait du passage à six heures, serait sa mère...

Ils s'étaient connus grâce à une erreur au téléphone, ils avaient parlé pendant une semaine, essayant de l'autre bout du fil de s'imaginer comment ils pouvaient être, ensuite ils s'étaient donné rendez-vous.

— Comment est-ce que je vous reconnaîtrais?

— Je suis petit, sérieux, mais très sympathique, avait-il dit, et elle avait convenu qu'à bien y penser seuls les hommes sérieux étaient vraiment sympathiques, les hommes sérieux et petits.

Tous les deux avaient suffisamment de temps derrière eux et pas assez devant: elle n'avait pas aimé, lui non plus, tout ce qu'ils avaient essayé n'étaient que des collages ratés et qui se défaisaient sans cesse: ils étaient restés tous les deux auprès de leur mère, liés à elle, comme si, ni l'un ni l'autre n'avaient eu le courage de naître, comme si leur naissance hésitante, prolongée, demandait chaque jour de nouveaux soins, des finitions supplémentaires, jusqu'au jour où ils auraient réussi, par rapport à ce qu'ils étaient, à devenir autre chose: volonté, choc, courage, hardiesse...

Il regarda une fois de plus la fenêtre, pour s'assurer: c'était pour la première fois qu'il montait. Il pointa l'index vers son menton, en haut. Elle le regardait d'entre les rideaux quelque peu étonnée, puis elle hocha la tête et, lentement, elle dessina dans l'air un cercle avec le bras, en lui indiquant l'entrée, bien qu'elle lui eût expliqué le chemin en détail, ensuite son visage disparut, les rideaux ondoyèrent, puis s'enlacèrent et leur tache blanche et immobile recelait maintenant, comme il y a longtemps, il y a très longtemps, la promesse...

D'un air décidé, il traversa la rue. Il s'arrêta au milieu, dans le tourbillon tiède, sentant l'éther et le verni à ongles soulevé par le passage d'une voiture folle; avec cette odeur, il s'engagea dans la sombre galerie, en passant devant un étalage de stylos et de lunettes—beaucoup de stylos, beaucoup de lunettes. Il se faufila parmi les poubelles rangées près de l'entrée de service, en recevant leur hommage silencieux et fétide; il passa devant la grille de l'ascenseur en panne, palpant les murs, à la recherche du commutateur; ses doigts rencontrèrent une éraflure du plâtre, l'âpreté d'une brique, un tuyau froid, puis une petite fenêtre et un objet long, rond, qui n'en finissait plus, l'extincteur, sans doute. Sa main découvrit le commutateur automatique et y appuya, le commutateur fit entendre un bruit sec dans l'obscurité, mais en vain. Il mit alors le pied sur la première marche, en mesurant prudemment la hauteur de la seconde, pour savoir ensuite à quelle hauteur porter le pied. Il monta cinq marches, puis, tout à coup, toute hauteur disparut et il fit un faux pas. S'appuyant sur la rampe écaillée, il monta en spirale un étage, deux, puis, brusquement, il n'y eut plus de rampe et il se trouva comme au fond d'un trou, cherchant tout autour de lui la rampe qu'il n'arriva plus à retrouver: c'était comme une défection en plein combat, la nuit, sur un champ de bataille, une trahison perfide qui vous laisse tout à coup

seul face à l'ennemi. Il avançait à l'aveuglette, la tête renversée, les mains tendues, à tout petits pas, le plus petits possible; c'était une avance trompeuse, comme à reculons: il sentit alors du bout des doigts le mur qui le repoussait. Il se retourna, marcha vers la droite, à tâtons, tout à coup, sous ses pas, quelque chose commença à crisser, il marchait sans doute sur des éclats de verre cachés et il s'arrêta, le souffle coupé. Il devait revenir sur ses pas, il s'était égaré. Il se dirigea sur le côté, palpant le mur, pas à pas, sa main glissa sur le panneau en bois d'une porte, sur un cadenas ouvert accroché à un piton, qui émit un léger cliquetis.

«Qui est là?» cria quelqu'un de l'intérieur. «Qui est là?» répéta la voix. «Y'a personne»—répondit une autre voix—c'est un courant d'air. Y'a personne—dit-on encore—c'est un courant d'air. Tu t'es trompé...»

Et lui, il avançait étourdi, tout droit ou en arrière, on entendait un bruit, comme au milieu d'une sombre forêt, le bruit d'une source, il marcha d'après le son, en direction de l'eau, en direction de cette source parlante, il mit la main sous le robinet ouvert, sous son courant froid, mince, qui crépitait sur la fonte de la cuvette et l'eau lui donna du courage. Il repartit à tâtons et tomba sur un autre creux rempli de fraîcheur, il se retira, renversa un seau, un balai qui le frappa à la hanche et, alors, il s'enfuit, ses pieds glissèrent et il roula dans l'escalier. Il se releva, en se secouant, prit à gauche, à droite, tournant en rond, hébété, puis il remonta l'escalier sur lequel il était tombé et il sentit à nouveau la même fraîcheur et à nouveau il tourna, les bras tendus: une niche moisie, comme la nef d'une vieille église, l'appelait, il se heurta à quelque chose de dur, cela pouvait être un iconostase ou un simple poêle et le poêle au feu bavard, jasant l'hiver, le rejeta hostile. Toutes les choses le repoussaient maintenant, pas à pas, la rampe écaillée, l'escalier en spirale, la grille de l'ascenseur, les poubelles, les stylos, les lunettes...

Dehors c'était le soir, heureusement, rien que le soir, on voyait ce qu'il y avait à voir et ça le tranquillisa un peu, mais il n'en pouvait plus, il tenait à peine debout. Il traversa difficilement la rue, se plaça au même endroit qu'avant et regarda les fenêtres immobiles. «Tant d'embarras!» pensait-il. Il y avait toujours tant d'embarras entre lui et ce qu'il désirait, qu'il n'approchait qu'essoufflé ou à genoux des vergers enviés, de la beauté endiablée de leur feuillage, de leurs fruits au son fascinant comme des gueules de serpent cachées, avides.

Les rideaux ondoyèrent et elle apparut, violente, à la fenêtre, la bouche grimaçante, criant quelque chose de derrière les vitres et, à nouveau, elle lui montra la route du bras...

Il la regardait immobile. Quelle cochonnerie—réussit-il à bredouiller avant de se remettre en marche,—ce n'est pas un chemin, murmurait-il, sans s'emporter, il ne s'était jamais emporté, mais résigné, avec la résignation honnête, presque sincère, de quelqu'un qui a échoué à un examen qu'il sait bien ne pas avoir suffisamment préparé. En montant sur le trottoir, il se pencha sur lui-même pour écouter son coeur, au moins son cœur, et il lui sembla que celui-ci laissait entendre un léger cliquetis, comme le cadenas qui se balançait suspendu au bout d'un piton. Et il n'y avait plus en lui que des choses, rien que des choses, de petites lâchetés, des restes, des débris rejetés sur la rive par le fleuve victorieux, tenace et libre.

(Du recueil de nouvelles *le Dimanche des muets*, 1963, Prix de la revue «Luceafărul», cf. R. R. n° 4/1968)

En français par Janine Lutic

NICOLAE BREBAN

Le Meurtre*

Paul avait commencé à ne plus se sentir très à l'aise. Krinitzki restait près de lui sans changer de position, dans un silence et une attitude figée qui l'inquiétaient et le mécontentaient. Il aurait voulu parler, il avait certaines choses à dire, il s'était habitué à l'attention concentrée,

soumise, de Krinitzki, et c'était là une chance rare pour Paul, qui trouvait si difficilement un auditoire, surtout parmi les personnes d'âge mûr et de sens rassis. Il avait même retiré ses pieds de l'eau et se tenait recroquevillé sur la rive; soudain, il se sentit tenaillé par la faim, éprouvant une sensation nettement douloureuse, presque insupportable. Il bougea tout doucement, comme si l'autre avait sommeillé, avec d'infinies précautions et les mouvements de quelqu'un qui veut s'éloigner furtivement d'un dormeur, puis il fit quelques pas, cherchant à s'occuper, sans pourtant s'écarter de Krinitzki. Tout seul, à cette heure tardive, il ne serait allé pour rien au monde autour des saules bruissants et sombres, entre les grosses pierres qui n'étaient immobiles que lorsqu'on les voyait de très près.

Pour commencer, il grimpa sur un saule qui s'inclinait au-dessus de l'eau comme un pont, mais il craignait à chaque instant d'y trouver des bêtes repoussantes accrochées au tronc, des serpents ou des crapauds géants, des salamandres et des écrevisses cachées parmi les feuilles, ou peut-être même des rats, pansus, tapis dans les creux de l'arbre, avec des têtes plates, des cous gras et courts, de longues queues couvertes d'écailles, et poussant des cris aigus en se frottant contre l'écorce délicate du saule. Arrivé près du sommet de l'arbre, c'est-à-dire juste au-dessus de l'eau, et se sentant plus tranquille, il se mit à se balancer doucement, en même temps que le saule qui le portait et lui obéissait sans rechigner, comme ces mâtins solides qui se soumettent aux volontés des filles et des fils chétifs et malingres de leur maître — avec une expression aimable et somnolente, enveloppés dans une discrète résille d'imbécillité.

Quand il en eut assez du saule, encore effrayé par celui-ci et par l'onde qui glissait en dessous, Paul revint sur la rive et osa enfin entrer dans l'eau pour aller *là-bas*... à l'endroit où les deux autres s'étaient trémoussés, et où l'eau avait agité leurs corps à toute vitesse parmi les reflets scintillants, comme s'ils avaient été attachés à une roue argentée qui aurait couru tantôt de l'eau vers le rivage, tantôt du rivage vers l'eau. Un bref frisson monta le long de son corps quand ses pieds atteignirent les flots qu'il avait vus si vivants et qui ne pouvaient plus le tromper, maintenant, avec leur feinte indifférence. Paul se promena avec insistance juste *au-dessus* de l'endroit, comme un héron qui cherche des reptiles, essayant de sonder du regard le liquide hypocrite, qui pouvait être un complice à ce point fantastique de débauches inattendues. Puis il s'ennuya; nulle part il ne retrouvait aucune trace de ce qu'il cherchait. Quelle chance il avait eue, de voir une telle chose!...

Il ne s'éloignait pourtant pas, ne se décidait pas à partir, s'ennuyant toujours mais trouvant parfois quelque chose, un rien, qui retenait son attention, pour peu, pour très peu de temps; et, tout en tournant bêtement en rond dans l'eau, il se mit à parler seul, selon son habitude. Il parla, il chanta aussi, quand il fut fatigué—car lorsqu'il s'écoutait et n'écoutait que lui, il se sentait vite fatigué—puis il recommença à parler, jouant, pour les millions d'ombres invisibles qui l'environnaient, le rôle d'un général, puis celui d'un président de république modérée ou d'un monarque éclairé, après quoi, fatigué de nouveau, il joua son propre personnage, ce qui semble n'avoir pas été, chez lui, une simple habitude, mais quelque chose de plus grave—une véritable maladie.

— ...Les temps modernes doivent rendre à l'homme ses avantages millénaires, pérorait-il les yeux brillants et le bras raide, tendu en avant—les temps modernes doivent faire ce que n'ont pas fait l'éducation, l'Eglise, les religions, l'Etat et la morale publique; nos divinités, Messieurs, ce sont les Temps modernes, avec tout leur appareil complexe et... et, permettez-moi, s'il vous plaît, permettez-moi de passer outre, il doit y avoir un malentendu, je n'ai jamais affirmé tout au long de ma vie puante et misérable, comme le prétendaient les Anciens, qu'une telle chose serait possible. Même dans les rêves les plus audacieux, même dans les tableaux les plus vivants, je n'ai jamais rencontré quelque chose d'aussi honteux, un plus arrogant dévergondage...

Paul s'ennuyait de nouveau, rien ne prenait corps. Il se mit à trembler de froid et recommença à avoir faim. Par lassitude, il monta sur l'autre rive et pénétra dans un champ de trèfle, où il se sentit soudain calmé, comme il l'avait été par le contact de l'eau. La terre était molle, argileuse, çà et là poussaient des chardons qui l'obligeaient à sauter à cloche-pied. Au-dessus de sa tête, deux chauves-souris striaient l'air, tournoyant autour de lui.

— ...L'amour, honorable auditoire, est, pourrait-on dire, une chose démodée, en ce sens que personne ne veut plus en être fier. Ou, inversement, c'est une chose très actuelle, justement parce que nous en sommes fiers, que nous en faisons toujours grand cas! lança Paul victorieusement, en courant à travers le champ de trèfle—c'est une sorte de maladie imaginaire! Une maladie honteuse, une maladie vénérienne, dont nous sommes pourtant tous très vains, même ceux qui la connaissons parfaitement! Moi, mes frères chrétiens, eh bien, je suis un pauvre vieillard, voilà un grand secret que je vous livre! Qui m'enlèvera ma vieillesse, cette vieillesse avec laquelle je suis né, que j'ai sucée en même temps que le lait de ma mère? Qui, je vous le demande, qui?! —et ses jeunes dents grincèrent, et son bras fendit l'air—voilà un jeune bien plus vieux que beaucoup de jeunes de son âge, si nous devons accorder foi à des papiers jaunis! Quelle superstition imbécile place toujours la vieillesse en dernier, avec l'impotence et la grâce céleste de railler chaque chose et chaque parole? En vérité je vous le dis, un temps viendra où les vieux seront indiscutablement vieux, où ils ne tromperont personne avec leurs accessoires de théâtre de province, avec leurs fausses dents qui tremblent toujours quand ils disent des choses délicates, ou avec leurs veines violacées qui peuvent se palper sous la peau comme des cordelettes à faire des paquets! Un temps viendra, ô, mes frères, où le loup se fera le compagnon de l'agneau dans la seule intention de l'avaler une fois pour toutes, et où les prêtres se joindront à leurs ouailles de tous sexes et de toutes convictions politiques.

Déçu, Paul se coucha par terre, dans le trèfle abondant et chaud, et bientôt il sentit que sur ses jambes et sur ses bras circulaient librement les fourmis de ce champ. Cela le reposait et apaisait la répulsion que lui inspirait sa propre bouche, si niaise, si ivre de paroles.

— ...Soyons courageux à l'égard de notre passé—murmura-t-il, rêveur—ayons la force de l'oublier, ou alors, si nous ne pouvons pas faire autrement, de l'ingurgiter! C'est tout ce qui peut encore nous maintenir en vie, la seule chose capable de nous conserver! Pourquoi mourons-nous, *en fait*, vous l'êtes-vous jamais demandé, chers pasteurs et pastourelles, Mesdames, Messieurs et Mesdemoiselles? Serait-ce peut-être parce que nous avons trop de passé, parce que nous nous intoxiquons avec trop de souvenirs? Voyez, sur les murs de l'église volettent toujours des anges, plus sombres ou plus limpides, mais ils sont légers parce qu'ils n'ont pas une histoire à raconter sur leur propre compte, ou s'ils en ont quand même une, eh bien, elle leur appartient exclusivement... ils ne sont tenus d'en faire part à personne. Lequel d'entre vous, chers auditeurs, peut-il se vanter d'un événement vécu par lui seul, rien que par lui? Rien qu'avec ses ongles, rien qu'avec ses coudes, rien qu'avec ses illusions perdues?! Oui, indiscutablement, le passé est quelque chose de très beau, il ressemble, si vous me permettez cette comparaison, à une station de repos d'autrefois, à une station balnéaire et climatique du siècle dernier, où les femmes buvaient leur verre d'eau «curative» en levant gracieusement le petit doigt, de façon à faire scintiller leur ongle fin et rose—et remarquez bien, s'il vous plaît, que c'était un *rose* naturel, un rose-rose!—tandis que sur tout leur corps ondulaient légèrement les petits volants après lesquels nous soupirons tous. Oui, le passé, le passé! Je vous prie de répéter tous en chœur, avec moi, un, deux, trois: le passé, notre passé merveilleux! Non, ce n'est pas bien, vous n'êtes pas partis tous à la fois, reprenons et un peu de discipline, s'il vous plaît, et, si possible, pas d'auto-discipline, mais de la discipline de l'ancien temps, de la discipline classique, de la discipline-discipline! Donc, encore une fois, attention à mon index et à mon médius, qui vous feront le signe convenu: un, deux, trois—le passé, notre passé merveilleux! Hurlez donc, je vous prie, allons, un peu plus fort; hurlez, je vous dis, vous êtes tout excusés, vous ne devez pas toujours craindre l'animalité, au bout du compte—et Paul esquissa un sourire en coin, plein de perfidie—ne sommes-nous pas un peu parents? Donc: un, deux, trois—le passé, rien que notre passé, à nous et à personne d'autre, notre passé incomparable! Eh bien, ça n'a pas été trop mal, comme disait le vicaire à quelqu'un; il faut encore un peu d'exercice, Messieurs, car, nous devons le reconnaître ouvertement, même si c'est cruel, nous avons quelque peu oublié de hurler comme des animaux, nous avons un peu perdu ce que je pourrais nommer le bon sens du hurlement! Est-ce qu'aucun livre portant ce titre n'a encore paru? Il faudra que nous regardions tous aux devantures des libraires, à l'endroit où sont placés des billets portant l'inscription: «Dernières nouveautés». Si jamais vous passez par là-bas, vous savez où je veux dire... oui, oui, là-bas, ce n'est pas la

peine de feindre l'ignorance à l'infini, il y a quand même une pudeur en ce monde, que diable, comme le disait l'autre jour le boucher à une cliente trop insistante, qui voulait acheter de la viande sans donner le pourboire auquel a droit tout honnête salarié...

Paul se mit à chanter, et tandis qu'il chantait sa fièvre revenait—peut-être avait-il été fiévreux tout le temps, et n'était-ce qu'à présent qu'il s'en apercevait—mais la chanson était un bon remède contre la fièvre qui lui échauffait la tête, lui faisait éprouver un douloureux tintement et lui glissait des orties sous la peau, une sorte d'orties électriques et bourdonnantes. Peut-être aurait-il dû se lever et partir, peut-être Krinitzki était-il en train de le chercher et partirait-il sans l'attendre, mais il se sentait si bien—dans son corps qui se sentait si mal—et il lui semblait qu'en bougeant il troublerait le liquide de son récipient, ce liquide qui s'évaporait au moindre mouvement en dégageant des vapeurs empoisonnées qui, par toutes sortes de canaux et d'infimes canalicules, s'infiltraient dans son cerveau.

— ...Tam-ta-ra-ta-ta, tam-ta-ra-ta-ta, un petit soldat par la route vient, tam-ta-ra-ta-ta, tam-ta-ra-ta-ta, il marche dans l'herbe et dans la poussière, un petit soldat par la route vient, se plaignant toujours d'avoir mal aux reins, tam-ta-ra-ta-ta, tam-ta-ra-ta-ta... Aïe, aïe, se lamentait Paul, en se tenant la tête à deux mains et en essayant de rire pour tromper sa fièvre et sa douleur—je ne suis plus bon à rien. Me voilà une pauvre épave, une poupée de chiffons qui... qui... qui... patata et patati! Oui, oui, mes chers amis, mes bons, mes respectables amis—ajouta-t-il avec tristesse, en levant une jambe très haut—mes inappréciables crapules, essayez de vous mettre dans ma peau et vous verrez qu'il n'y a pas de quoi faire le malin! Quand j'étais plus jeune, j'enviais tantôt l'un tantôt l'autre, et j'aurais toujours voulu, ni plus ni moins, être à leur place; il suffisait, pour cela, que quelqu'un portât un manteau à col de fourrure, ou qu'il eût une jolie bicyclette, de celles qui glissent sans bruit sur la voie publique, ou une mère compréhensive, ou un père pêcheur à la ligne possédant beaucoup de hameçons brillants et toute sorte de vermisseaux et d'insectes métalliques. Que j'étais donc bête, de vouloir changer avec tout un chacun pour le moindre brimborion, mais Dieu a été plus sage que moi, il m'a maintenu dans ma propre peau, et voilà qu'à présent je puis chanter, sauter à cloche-pied et n'en faire qu'à ma tête! Oui, chers et honorés confrères, c'est là la plus grande liberté, la plus haute forme possible de liberté, de faire de soi-même ce qu'on veut—non pas ce qu'on peut, mais *ce qu'on veut*, ce qui vous passe par la tête, ou ce qu'on voudrait qui vous passât par la tête... et non pas d'entrer tout simplement, sans voix au chapitre, dans ce troupeau humain, de changer sa peau nette et brillante contre une peau de mouton! Ou alors, s'il n'est pas possible de faire autrement, il faut au moins pouvoir choisir, être un bélier aux cornes torses, rudes, tout en rondelles de pierre, et arrondies autour des yeux comme des monocles...

...Il n'est pas non plus recommandable d'être trop sage, sans quoi on meurt jeune; il faut toujours conserver, pour toute éventualité, un reste de bêtise. Oui, la bêtise et la saleté, Messieurs de la Cour, sont beaucoup plus nécessaires qu'il n'y paraît; en tout cas, pour ce qui est de la bêtise, la chose est vérifiée! Moi, je n'ai pas peur de la bêtise et cela me différencie d'un grand nombre de mes confrères, comme disait jadis une tour d'église à une autre tour d'église: n'a-t-on pas affirmé que les pauvres d'esprit auront droit au royaume des cieux? Si fait—et il vaut mieux nous glisser en même temps qu'eux par cette porte-là! Nulle part, on ne promet rien aux sages, et c'est bien fait pour eux! Pourquoi cette passion inconsidérée pour les livres, les écoles, les nuits de veille, les diplômes, les palmes universitaires et tant d'autres choses encore? Souvent, nous quittons l'école par la porte de derrière et nous entrons par la porte principale dans un asile de fous, et nous nous excusons ensuite en disant que c'est «quelque chose de purement héréditaire». Tout doux, tout doux, holà, pas si vite, pourquoi remplacer tout par des mots et des phrases et des feuillets imprimés et encore des phrases, et toujours des phrases? Notre cerveau est bourré de trop de phrases, comme une corbeille pleine de papiers froissés! En vérité, je vous le dis, c'est la bêtise qui nous maintient en vie, elle qui est une sorte de seconde santé, et la saleté nous garde aussi en vie, et c'est même quelque chose de plus beau et de plus pur que la bêtise, parce qu'elle nous éloigne de la beauté de notre corps qui, entre nous soit dit, mes chères sœurs, n'est pas aussi célèbre, tant s'en faut, que nous voulons bien nous donner la peine de le faire croire. Nous le lavons plusieurs fois par jour, nous le brossons, nous le parfumons, etc., etc., et nous

oublions qu'à l'intérieur, sous ce corps qui se voit, il y en a un autre, tout pareil à celui-ci que nous tenons sans cesse entre nos bras, un corps qui apparaît parfois, comme les anges dans la vie de Marie, et qui nous sourit tristement, avec beaucoup de sagesse et beaucoup de tristesse! Combien d'entre nous se souviennent-ils de ce corps-là, qui n'est pas même l'intelligence, ni l'âme, mais tout simplement un corps qui s'écoule en permanence, une sorte d'eau plus légère que l'eau et plus lourde que l'air, un corps qui nous aime tellement qu'il prend sans cesse notre forme et qu'il accepte de bon gré d'emprunter notre apparence, bien qu'il ait la possibilité... oh! sous quels aspects formidables ne pourrait-il pas briller?! Mais non, il s'humilie à tout instant, et aussi vils et intolérables que nous soyons, il s'abaisse en même temps que nous, et il y en a qui essaient de voir jusqu'où il est capable de descendre! Il est vrai, d'ailleurs, qu'il ne peut quand même pas descendre n'importe où, et soudain nous nous trouvons nus, plus exactement vides, bien que nous ayons tout ce qu'il faut pour lancer un mensonge ou pour être spirituels, mais quand il nous manque c'est une sorte d'étranglement, où tout ce corps que nous soignons et que nous choyons se rétrécit et se rabougrit doucement, comme par suite d'une maladie invisible, qui ne nous fait même pas mourir! Mais, en voilà assez sur ce triste thème, après tout, ce n'est même pas sûr que tout cela existe?! Ce ne sont peut-être que de simples inventions, mais... que voulais-je vous dire... ah, oui, pouvons-nous effectivement inventer quelque chose? Nous le permettrait-on? N'y a-t-il pas quelqu'un qui nous donne distraitement un coup de bâton sur les doigts, sur les ongles, quand nous essayons de faire autre chose que ce qu'il faut?... Ce qui est nécessaire, dirons-nous pour être plus distingués, mais, au fond, tout se réduit à: il faut! Il faut et encore il faut et toujours il faut, jusqu'à en claquer des dents, jusqu'à en avoir la chair de poule ou même jusqu'au moment où cela commence à vous plaire, parce que, mes bien chères dames, le comble de la terreur et de l'ennui n'est que le début du plaisir, un début à vrai dire assez ténu, encore anémique et fragile, mais les véritables pédagogues, les connaisseurs de l'âme humaine et les tyrans ne nous font que du bien quand ils augmentent la terreur et qu'ils décuplent l'ennui, parce que c'est ainsi seulement qu'apparaît le véritable plaisir et la joie de vivre!

...Tam-ta-ra-ta-ta-ta-ta-ta-ta, un petit soldat passe son chemin, se plaignant d'avoir mal aux reins, mal aux reins, le petit soldat, tam-ta-ra-ta-ta, tam-ta-ra-ta-ta...

Qui sait depuis combien de temps Paul était en train de se raconter des histoires... Or, tandis que sa bouche allait bon train, mêlant toutes sortes de choses qu'il avait lues dans des livres sans commencement ni fin à des idées qui germaient alors seulement dans son esprit surchauffé, il était, à force de les répéter, le premier surpris par la présence de cet animal étrange qui habitait en lui et qui parlait avec ses propres lèvres; et c'était d'ailleurs leur seul point commun: sa bouche—que cet animal inquiet, désordonné et anarchiste, utilisait avec tant d'indifférence, parfois même avec dégoût et impudence. Bien qu'il se méfiât parfois de son propre corps comme de celui d'un étranger, et plus encore de ses propres paroles, de ces paroles qu'une force hostile l'obligeait à prononcer, qui ne lui appartenaient pas et qui, peut-être, auraient même pu le tuer (mais il était si débile que le nombre des choses incapables de le tuer était extrêmement réduit!), malgré tout, il était parfois fier de cette activité de sa bouche, de cette couronne de mots qui se pressaient pour sortir de lui comme d'un vase en ébullition, et il aurait terriblement voulu être écouté par quelqu'un qui veuille bien s'extasier et l'admirer. Mais, hélas, les hommes étaient si pressés de gagner leur existence quotidienne que personne n'avait un instant à lui accorder; et même si quelqu'un, par hasard, l'écoutait pendant un certain temps, il se moquait de lui ou lui tournait le dos d'un air méprisant. Ces réactions intimidaient tellement Paul, qu'il ne savait plus quelle opinion se faire de lui, et parfois il était amené à croire en même temps, à la même seconde, deux choses totalement différentes, voire même opposées, à son propre sujet. Hélas, c'est si difficile, surtout pour un jeune homme solitaire, sans famille ni amis tant soit peu constants, d'avoir une vue exacte, une image, comme on dit, de lui-même, de sa stature frêle, un peu comique, pas très réussie et peut-être même légèrement godiche. Enfin, Paul était ennuyé et curieux pour de bon: c'était un éternel mécontent! Et cette fièvre qui ne cessait jamais, comme si une mouche géante avait bourdonné dans son corps, une de ces mouches qui, en été, s'agitent derrière une vitre; et peut-être que son corps si fragile semblait vraiment en verre, à cette mouche

qui était en lui, et qui bourdonnait, qui bourdonnait... Ah, l'insupportable mouche ! Quelle mouche stupide ! ! Paul se roula plusieurs fois par terre dans ce champ de trèfle, se trémoussant de ci de là, pour affoler cette mouche ou ce moustique qui le tourmentait tant. Tout cela n'a rien d'étonnant, puisqu'une fois, quand il était petit, il lui avait semblé qu'une souris s'était glissée dans son estomac et qu'elle y gigotait, qu'elle le rongeait avec une obstination si stupide qu'elle lui produisait des crampes douloureuses, des crampes ignobles. Quand cette souris avait-elle bien pu trouver un moment favorable pour s'introduire dans son estomac, et pourquoi était-ce lui, justement, qui avait eu cette guigne? A présent, il ne croyait plus avoir une immense mouche bourdonnante, dans son corps torturé, mais un rat, et plus précisément celui que, terrifié, il avait vu passer une fois avec des bonds inquiets, dans un rayon de lune, devant la porte du dortoir. Oui, c'est bien ce rat qui avait pénétré dans son corps, exactement comme la souris dans son estomac, lorqu'il était enfant, et c'est lui qui, par les miasmes de sa peau, en remuant, lui produisait cette fièvre exaspérante et douloureuse qui le faisait hurler et rire en même temps de pitié pour lui-même, parce qu'on peut rire même par pitié. Au moment où il eut la conviction qu'il portait en lui ce rat, Paul cessa de se rouler par terre, pas d'un seul coup, certes, mais de plus en plus lentement; puis il s'arrêta, se leva et essaya de faire le moins possible de mouvements, pour empêcher cet animal écœurant de trop bouger—il était lourdaud, Paul l'avait vu nettement—et si Paul ne faisait pas des gestes brusques, la bête ne pourrait pas bondir facilement, ni bouger de part et d'autre sa petite tête enfoncée dans un cou gras et court. Parce qu'au moindre mouvement de la bête, des vapeurs et des vagues de miasmes montaient vers le cerveau de Paul et l'échauffaient, ce qui aurait pu l'obliger à se jeter dans un précipice, comme ce troupeau de pourceaux—dont le géant avait lu l'histoire dans un livre—quand de tels animaux étaient entrés dans leurs corps... Il est vrai qu'alors il s'agissait de démons, mais sans doute n'était-ce qu'une façon de parler ! Paul ne croyait ni aux démons ni aux anges, et cependant il croyait maintenant à un rat qui tournait en rond et sautillait dans son faible corps tracassé, à un rat qu'il avait commencé à haïr si fort qu'il aurait été capable de se jeter dans un précipice rien que pour l'anéantir tout en se détruisant lui-même.

Paul descendit attentivement le talus; ses mouvements étaient si précautionneux, si anormalement lents, qu'il semblait poursuivre une ombre, dans cette obscurité lumineuse de la nuit—la lune commençait à décliner—ou quelque autre chose se traînant devant lui, un lézard peut-être ou une grosse grenouille à taches brunes. Quand il butait contre une pierre ou qu'il faisait un mouvement plus hâtif, il sentait son cerveau empoisonné et ne voyait plus clair. Un seul œil était encore ouvert, dans son corps apeuré, mais celui-là regardait en dedans et voyait cette forme lourdaude et repoussante qui sautillait doucement, doucement, comme une ombre gigantesque projetée contre un mur, et aussi les vapeurs délétères qui s'élevaient du corps de la bête et de ses poils humides, ébouriffés, pour monter vers le cerveau de Paul.

Il traversa l'eau avec la même circonspection, et moins il se pressait, moins il souffrait, ce qui renforçait sa conviction qu'il avait, hélas, raison et qu'une créature étrangère s'était glissée dans son corps. Il s'avançait avec une attention infinie, levait lentement, très lentement, une jambe, puis la tendait devant lui, touchait en hésitant, de la plante de son pied nu, la surface froide et frémissante de l'onde, et, efin, l'appuyait prudemment sur la matière de l'eau, qui, par la lenteur même de ce mouvement, semblait devenir plus visqueuse; finalement, il tâtait craintivement le fond, effrayé à l'idée qu'il pourrait y rencontrer une pierre méchante, alliée de son ennemi intérieur, de la bête puante et maudite.

Ainsi, péniblement, la sueur coulant en abondance sur son visage et sur ses tempes, Paul parvint sur l'autre bord, à l'endroit où il avait quitté Krinitzki. Mais, fasciné par tout ce qui se passait en lui, c'est seulement lorsqu'il voulut poser la main sur l'écorce du saule auquel le géant s'était appuyé, et que sa main, affolée, n'eut rencontré que du vide, de l'air, là où aurait dû se trouver le grand corps voûté, qu'il se rendit compte de l'absence de Krinitzki. Celui-ci était parti.

Paul se tourna comme un vieillard, les jointures ankylosées, et, tandis qu'il s'apprêtait à regagner la maison, alors qu'il avait déjà fait un ou deux pas, prêt à affronter le long calvaire qui l'attendait, son tourment sans fin, la souffrance que lui causait la bête immonde et mauvaise, il aperçut deux silhouettes à une certaine distance, mais, au premier coup d'œil distrait qu'il leur

lança, il ne reconnut rien du tout. Puis, ayant regardé plus attentivement, il s'arrêta: cette grande ombre, c'était sans aucun doute Krinitzki, dont bientôt il distingua même la voix—et Paul fut stupéfait de constater que, pour la première fois, il l'entendait crier, sans d'ailleurs parvenir à distinguer ce qu'il disait, car sa propre souffrance était trop grande pour lui permettre d'avoir l'ouïe fine et les oreilles bien ouvertes — et, bientôt, il reconnut aussi celui à qui s'adressaient les invectives du géant (qu'avait-il bien pu faire pour mettre hors de lui cet être si bon et qui savait si bien se dominer?). C'était un individu de taille moyenne, à demi caché par le corps de Krinitzki, et qui s'appuyait sur une bicyclette. Au bout d'un temps, il prononça quelques mots, et alors, sans avoir compris ce qu'il disait, Paul le reconnut. C'était *lui*, sans aucun doute, c'était... et un premier élan le précipita vers le groupe, mais il se souvint à temps de l'impossibilité où il se trouvait de courir et même de faire un mouvement irréfléchi, aussi resta-t-il sur place, patiemment, à l'ombre du saule, pour attendre son ami.

Les deux hommes parlèrent cependant assez longtemps, surtout Krinitzki, qui était méconnaissable parce qu'il vociférait furieusement et que la colère secouait tout son grand corps. Il remuait ses longs bras avec véhémence et Paul le regardait, plein de stupeur. Ensuite, toujours appuyé contre sa bicyclette, l'autre lança des imprécations, puis, tout à coup, éclata en sanglots, avec de grands hoquets très déplaisants, et le géant se remit à crier de sa grosse voix qui ébranlait toute la campagne environnante. Et pourtant, le grondement qui ne cessait de se faire entendre dans le corps de Paul dominait tous ces bruits et toutes ces voix; seuls ses yeux demeuraient vifs et libres. De sa main droite, il avait saisi machinalement une branche sèche qui sortait du tronc de l'arbre, et il ne cessait de la secouer, de la tirer doucement, en prenant appui sur elle, bien qu'au fond cette branche n'eût même pas pu se soutenir elle-même.

A cet instant, l'homme qui avait pleuré et venait de s'arrêter brusquement s'approcha, en suivant la route, de l'endroit où se trouvait Paul, cependant que l'autre, le géant, lui avait emboîté le pas et vociférait de nouveau. Il parlait et gesticulait avec une telle rage que Paul non seulement ne l'avait jamais vu dans cet état, mais qu'il ne pouvait même pas l'imaginer capable d'une telle fureur, lui qui s'était si fermement proposé de maîtriser son propre corps et... Les deux hommes étaient arrivés tout près du rivage et avaient même dépassé Paul, qui en était extrêmement étonné, car il avait cru que c'était lui qu'ils cherchaient. C'est alors qu'il arriva une chose des plus étranges: la bicyclette glissa des mains du plus petit et tomba dans la poussière du chemin, et celui qui l'avait lâchée bondit sur le géant d'un mouvement souple, élastique, comme les singes quand ils sautent dans un arbre. Krinitzki voulut se débarrasser de son agresseur et, en effet, d'un geste brusque, il le jeta par terre. L'autre tomba avec un bruit sourd, et Paul eut pitié de la douleur qu'il avait dû éprouver à ce moment-là. En effet, l'homme allongé sur le sol ne bougeait plus. Peut-être s'était-il fait très mal ou même s'était-il brisé quelque chose, car le géant avait une force démesurée.

Paul s'aperçut que Krinitzki se tournait à moitié, puis portait avec précaution la main à son cou et se penchait doucement en avant. Et comme il était ainsi plié en deux (on aurait dit qu'il n'y voyait plus et qu'il cherchait l'autre à tâtons dans la poussière du chemin), l'homme qui était par terre fit un mouvement et, de nouveau, bondit avec une agilité inhumaine, mais, après une brève lutte, il fut de nouveau jeté à terre—avec une telle force, cette fois, qu'il roula sur le sol comme une poupée. Le géant se redressa de nouveau, son corps semblait monter à l'infini; et, à la clarté encore vive de la lune, Paul le vit plus clairement que s'il avait fait grand jour; et cet homme était si beau, si grandiose, que Paul éprouva pour lui une tendresse immense, inattendue, c'était son meilleur ami, et une chaleur, une bonté incroyable l'inondèrent, et pendant une seconde tout disparut, la fièvre et le tourment, et il se sentit heureux, à croire que le corps qui éprouvait cette tendresse si forte n'était pas le sien. A ce moment, Krinitzki hurla pour la première fois, comme un animal qui sent l'angoisse de la mort, il poussa un hurlement effroyable et descendit vers le bord de l'eau. Sa façon de marcher était étrange: il faisait deux pas, semblait se raviser, s'arrêtait, avait l'air de vouloir revenir en arrière, levait une jambe hésitante, faisait encore deux ou trois pas, suivis à nouveau par ce mouvement de la jambe en l'air qui n'avait vraiment aucun sens. On aurait cru qu'il s'était soudain enivré et qu'il ne parvenait pas à déplacer son corps trop lourd. Mais où donc voulait-il aller?

Au moment où il s'apprêtait à entrer dans l'eau, l'autre se leva doucement, avec peine, semblant hésiter à reprendre une position verticale: la marche à quatre pattes lui convenait sans doute mieux. C'est alors que le géant hurla pour la seconde fois. Paul sentit tout son corps secoué par la peur, l'homme qui était resté sur la route leva la tête, parut humer l'air, et Paul voulut lui crier de se presser, de courir au secours de Krinitzki qui souffrait de quelque chose, et lui-même, s'il n'avait pas été languissant...

Le géant s'avançait doucement, avec une sorte d'obstination, dans l'eau qui lui arrivait maintenant à la taille. Celui qui se trouvait sur la route prit une décision brusque et courut vers lui. Krinitzki le sentit venir et se retourna d'un coup, mais l'autre, au lieu de se garer, étreignit le géant et, à la grande surprise de Paul, le fit tomber dans l'eau comme un enfant débile. Pendant quelques instants, les deux corps se trémoussèrent—non pas avec la vitesse et la fureur qui, précédemment, avaient à ce point troublé Paul—mais au contraire, avec une incroyable lenteur, et Paul sourit en voyant le jeu auquel se livraient les deux hommes, parce que si Krinitzki avait été si aisément renversé, c'est qu'il s'était prêté à un jeu; alors, tout à coup, le plus petit fit un saut de côté, puis considéra un instant le géant qui s'efforçait de se mettre à quatre pattes, la tête en bas, pour sortir de l'eau; il regarda d'un air irrésolu autour de lui, et tandis que Paul, inquiet et même épouvanté, s'apprêtait à crier, il retourna en hâte sur la route, enfourcha sa bicyclette et disparut, non sur la grand-route, mais en s'engageant aussitôt dans un sentier que l'on ne voyait pas, et que lui-même connaissait sans doute d'avance; après quoi il s'enfonça dans un champ de maïs, dont les tiges, à cet endroit, étaient très hautes. Paul le suivit du regard, pensant qu'il allait revenir, soit tout seul, soit accompagné de quelqu'un, mais rien de tel ne se produisit.

Krinitzki, comme un homme très fatigué, était couché sur le côté, dans l'eau peu profonde, tout près du rivage, et Paul, en courant, fit quelques pas vers lui; mais il s'arrêta tout à coup, pétrifié pour la première fois par l'horreur. De quelle sorte de jeu s'était-il donc agi, et pourquoi le géant restait-il ainsi sur le côté, comme s'il ne pouvait plus remonter le petit talus que lui, Paul, grimpait en s'amusant, et pourquoi l'autre s'était-il ainsi sauvé sans dire un mot?

Paul craignait de s'approcher. Il avançait pourtant, parce qu'il le fallait, mais tout doucement, pensant voir à tout moment Krinitzki, le bon et merveilleux Krinitzki, se lever d'un seul mouvement et lui adresser un signe joyeux de la main.

Il entra dans l'eau avec une précaution absurde, s'approcha du corps de l'homme couché et, quand il fut près de lui, entendit une sorte de ronflement, comme si l'autre s'était endormi là-bas, dans l'eau. Voulait-il lui faire une farce? se demandait Paul, perplexe, et il se forçait à sourire pour prendre part comme il convenait à ce jeu bizarre, mais tandis qu'il faisait encore un pas dans l'eau, le ronflement s'accentua et, tout à coup, d'une manière inattendue, hideuse, ce bruit devint atroce et Paul comprit que le géant râlait, comme un porc que beaucoup d'hommes tiennent par les jambes et par les oreilles, et qui se débat si fort que tous ont de la peine à garder leur équilibre. Paul se prit à trembler de peur et sentit soudain que des larmes glissaient sur ses joues, que ses lèvres étaient brûlantes et frémissaient, et il s'entendit gémir, et comme il s'avançait, de plus en plus hésitant et terrorisé, plein d'appréhensions pour lui-même et pour le monde entier, inconnu et infernal, il commença à crier, cependant que les larmes roulaient dans sa bouche ouverte:

— Mon grand!... Mon grand!... Mon grand!...

L'autre, ce corps gigantesque, continuait à râler, aveugle et sourd et inerte, sans la moindre pitié pour l'effroi de Paul, et ses longues jambes se crispaient et se détendaient, faisant jaillir l'eau autour d'elles; alors Paul, qui tenait toujours les yeux baissés, aperçut un animal étrange, aplati, sombre, qui se glissa entre ses jambes. Comme un idiot, il se pencha et enfonça sa main grande ouverte dans l'eau, mais il la retira noire de sang et se mit à crier désespérément, à crier si fort qu'il en fut lui-même effrayé, qu'il en tremblait comme un fou et poussait des cris aigus de femme hystérique, et parce qu'il ne pouvait plus se maîtriser, que la peur l'accablait—ce corps couché était devenu tout à coup indiciblement étranger et repoussant—il fit demi-tour et courut sans regarder derrière lui, poursuivi par l'image de ces longues jambes qui gigotaient avec une force stupéfiante, comme pour s'arracher au corps qui les retenait, obsédé aussi par l'eau qui tourbillonnait

follement et par le râle incessant du géant. Paul courut sur la route, les yeux hagards, pleurant et marmonnant sans arrêt, mais tout bas, presque sourdement. Il était stupéfait, effrayé au point de ne plus oser gaspiller sa terreur, de ne plus oser la combattre. Au bout d'un temps, il ralentit son allure, courant plus doucement, et bientôt il se mit à marcher comme un homme normal, et ses pleurs involontaires cessèrent eux aussi. Il allait droit devant lui, simplement, comme un voyageur raisonnable, mais il avait soin de tenir loin de son corps, loin de lui, sa main droite maculée de sang, et il aurait même préféré la couper, étant certain que cela lui aurait fait moins mal qu'une simple piqûre.

Il entra dans le dortoir, se mit dans son lit, et, se cachant sous la couverture, essaya de dormir. En fait, ce n'est pas de sommeil qu'il avait besoin, mais il lui fallait dominer le claquement de ses dents, qui risquait de réveiller les autres. Il restait ainsi, recroquevillé sous sa couverture, claquant sans cesse des dents, comme une petite bête des champs, et il écoutait ce bruit sans surprise, sans douleur, sans la moindre crainte ni sensation quelconque. Ses dents se heurtaient les unes contre les autres et cela se répercutait jusque dans sa tête, et elles s'entrechoquaient si fort que Paul les écoutait, et c'était absolument tout ce qu'il pouvait faire à ce moment-là.

(Extrait du roman *les Animaux malades*, 1968, Prix de prose de l'Union des Ecrivains, cf. R.R. n° 2/1969)

En français par Constantin Bărănescu

M I R C E A C I O B A N U

La Femme du haut de l'escalier *

J'étais là à la fenêtre, regardant le champ couvert de neige, uniformément, si bien qu'il n'avait plus l'air d'un champ, mais d'un vide qu'on eût pu franchir sans s'y enfoncer, mais je savais que c'était le champ, et je regardais, accoudé sur l'appui de la fenêtre et je savais sans avoir besoin de me retourner que le plancher de la pièce était constitué de longues lattes de sapin, depuis longtemps lavées et sèches, et je savais aussi, bien que personne ne me l'eût dit, que jamais depuis ce temps-là un grain de poussière n'avait flotté dans l'air de la pièce, et je savais encore que la cause de cette propreté invisible mais certaine était qu'il n'y avait dans la chambre aucune source d'humidité, ah, l'humidité d'hier qui me donnait la sensation d'être sale, et que si j'avais touché l'un des objets se trouvant autour de moi, si brillant et si astiqué fût-il, ma main en eût été souillée. Je regardais le champ de ma fenêtre et j'avais la certitude, bien qu'on ne me l'eût pas dit non plus, que derrière la maison, il y avait la montagne, mais je n'avais pas vu la montagne, ni les murs faits de poutres assemblées, ni les poutres mal équarries, naguère blanches et maintenant jaunies, de la couleur que prennent les choses qu'on a souvent touchées, brillant comme si elles avaient été recouvertes d'une couche de cire fine et transparente—moi je ne voyais que le champ, qui avait peut-être été jadis une étendue mouvante, maintenant stagnante, blanche, sans une ombre pour briser la ligne rectiligne de l'horizon—et je n'avais pas froid, derrière moi on ne soupçonnait pas cette source d'humidité, qui dispensait la chaleur et la pensée qu'il ne fallait pas, non, il ne fallait pas plus qu'hier et naguère, toucher quoi que ce soit. Je restais immobile, je n'avais même pas regardé le cadre de la fenêtre, mais j'en sentais l'angle sur mon épaule, et le cadre de la fenêtre s'épaississait sous la même couche de cire fine et transparente, je voyais seulement le champ qui se confondait avec le ciel, car le ciel ne se voyait pas, on pouvait seulement le pressentir, arrêté

lui aussi dans sa course. En haut, au-dessus de moi, il y avait encore une chambre, et une autre à droite de celle-ci, ouvrant sur un balcon de bois, et je devinais que la fenêtre à laquelle j'étais accoté s'ouvrait sur un balcon semblable à ceux qui étaient suspendus à l'étage au-dessus. Je n'attendais rien, je ne désirais rien, je ne voulais ni rester ni partir, si on m'avait posé la question, je n'aurais su quoi répondre—je gardais une parfaite immobilité. Je me suis dit: «Regarde à gauche», mais je ne cédais pas à la tentation et c'est pourquoi je compris que la maison de bois comportait une autre aile, de même hauteur que le reste; deux chambres superposées, dont les balcons étaient reliés par un escalier extérieur—et que les escaliers et la balustrade, arrondie en son centre, étaient enveloppés de la même couleur presque vive. «Ne regarde plus», me dis-je, et parce que je m'étais dit «ne regarde plus», je me mis à attendre, bien que cela ne changeât en rien l'horizontalité du champ. Et je répétai: «Laisse donc, ne regarde plus» — et précisément à cause de cela, précisément à cause de cela, en haut de l'escalier de gauche sur la première marche, une femme s'apprêtait à descendre, et il commença à neiger—si brusquement qu'il semblait que la neige tombait depuis un temps illimité et que je n'avais pas pris garde jusqu'alors à la chute constante de la neige—mais je savais que c'était l'apparition de cette créature qui l'avait provoquée, et je refusais de me laisser tromper. Elle était vêtue de blanc—des flocons de neige tombaient sur son front (elle regardait vers le haut), sur ses pommettes, sur ses lèvres, et ne fondaient pas; je pensais—et ma pensée était unique, aucun autre objet ne venant la distraire: «Sans doute, la femme du haut de l'escalier est-elle froide, et la neige sur ses joues et ses bras ne fondra jamais.» Elle descendait lentement, mon Dieu, comment ne m'étais-je pas aperçu qu'elle tenait dans les mains de grandes branches de sapin, aux aiguilles emplies de sève, et que sur ses cheveux blonds les sapins secoués avaient laissé tomber en même temps que des flocons de neige, des rameaux tout verts? Sur chaque branche, des bougies de cire translucide brûlaient d'une flamme immobile. La femme descendit l'escalier à grands pas assurés, et lorsque son pied se posa sur le tapis blanc—qui montait maintenant—elle me vit et je la connaissais depuis toujours; je ne l'attendais pas et cependant j'abandonnai la fenêtre et sans jeter un regard autour de moi, de peur d'apercevoir quelque chose de nouveau, je sortis et je fus submergé par la neige. J'aurais dû parler, mais quand je vis les lèvres blanches de la femme, si blanches que les flocons de neige s'en distinguaient à peine—(mais le ciel était clair, je pouvais les voir et je me disais «Ils ne fondront jamais»)—je me tus et je fis le premier pas sur l'étendue blanche qui s'élevait; et nous montions en même temps que la neige tandis que la maison de bois s'abaissait, d'abord le balcon des chambres du rez-de-chaussée disparut, puis la moitié des fenêtres du premier étage, puis nous restâmes seuls, moi agité d'un frémissement intérieur et elle tenant dans ses mains les rameaux verts avec les bougies continuant à brûler, dans le champ dont je croyais, lorsque j'étais à la fenêtre, immobile, que ce n'était que le vide, blanc, que le pas d'un homme n'eût pas osé troubler. J'aurais pu l'interpeller par son nom, mais je craignis de me tromper et ses mains, alors, laissèrent tomber les branches de sapin et les bougies se consumèrent à nos pieds, brûlant d'une flamme égale et inaltérable. Je touchai son vêtement, et les plis du vêtement flottèrent, je touchai ses doigts et ses doigts se mêlèrent d'eux-mêmes aux miens, sans rien dire elle reprit sa route et notre marche devint progressivement une course avec le vent. Et en dehors de son rire — à présent elle riait comme un enfant—on n'entendait aucun bruit, et le regard ne rencontrait aucune autre couleur que le blanc. Je respirais comme on respire en dormant, une légère résistance de l'air rendait ma respiration plus difficile, et cependant je courais, ses cheveux blond-roux caressant mon visage comme une flamme—je le reconnais, je restais d'un pas en arrière—sa main serrait fortement la mienne, j'aurais voulu atteindre son bras et l'embrasser, mais je ne voyais plus qu'un papillotement jaune, et soudain son rire cessa de se faire entendre, et à chaque pas j'approchais du lieu où le champ se perdait peu à peu dans l'asphalte d'une immense route pavée de dalles de basalte—et lorsque je n'entendis plus que le bruit des pierres, la femme me quitta, je courus seul, cette fois je devais parvenir sans retard quelque part. La route était mouillée, et tandis que je me dirigeais vers le trottoir opposé, prenant garde à ne pas glisser, je vis que la pluie y avait laissé un limon fin, sableux, et je devrais m'arrêter ici et ne plus rien dire, or ce n'est pas possible, on pourrait me soupçonner de mensonge, mais je ne peux pas cacher qu'en arrivant de l'autre côté, à quelques pas seulement du trottoir, l'alluvion légère

devint ce que je me refusais à croire à mesure que je m'y enfonçais—et je m'y enfonçais, quand il atteignit ma taille, le limon m'enveloppa dans la fraîcheur visqueuse qui coulait sous l'asphalte, emportée par un courant souterrain — enveloppé et entraîné comme sous la glace d'un fleuve— et la boue atteignit ma bouche tandis que la force du courant m'entraînait, et que je donnais de la pointe du pied contre le côté caché de l'asphalte. Je ne pus que dire: «Voilà comment on meurt, sans aucun désir, je crache à la face de tous ceux qui ont affirmé qu'avant la mort, l'homme revoit en un instant le film de sa vie, voilà comment on meurt»—et, plus tard «Qui sait, dans une seconde, peut-être verrai-je moi aussi cette merveille»—la boue m'avait submergé, je suffoquais, et le courant m'entraînait toujours plus loin du lieu où je m'étais noyé—«eh bien, répétai-je d'une voix étouffée, aucun souvenir ne passe devant mes yeux» — je n'avais aucun désir et si quelqu'un m'avait questionné à ce sujet, je ne lui aurais même pas répondu, de temps à autre mon front et mes genoux heurtaient la carapace de pierre sur laquelle des roues et des sabots de chevaux commencèrent à faire un vacarme assourdissant.

(Extrait du roman *les Témoins*, 1968, cf. R. R. n° 2/1969)

En français par Nelly Florescu

I U L I A N N E A C Ș U

Ce qui était bleu alors

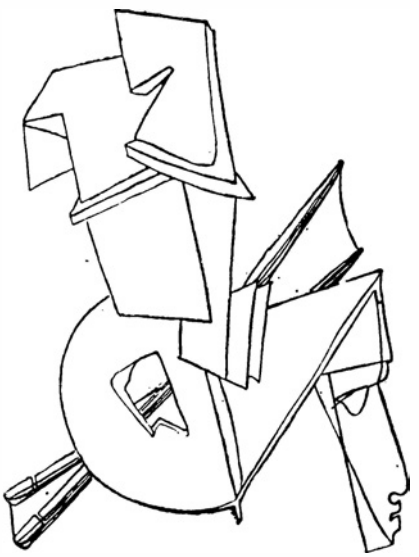
Je me le rappelle bien, j'avais déjà cinq ans quand je jouais encore à faire le cheval, courant à quatre pattes sous la table, sautant sur le lit, et du lit par terre, plusieurs fois par jour; et lorsque personne ne me voyait, je me procurais un couteau pour sabrer les Turcs. Puis, quand j'étais suffisamment fatigué, je quittais la selle et m'allongeais sur le dos, les mains croisées sur la poitrine, comme les morts sur leur lit de repos, sans fleurs, sans tristesse, ni soupirs, ni rien de ce genre. Après avoir été mort quelque temps, pour reprendre ma respiration, je m'élançais dans l'intention de venger ma première mort, la seconde ou bien la troisième. Mais ce jour-là justement, alors que j'étais chevauché par Vlad Tepeş, tranchant au hasard tout ce qui me tombait sous la main, mon père fit son entrée, et derrière lui ma mère, et puis les Autres. Mon père ne pleurait pas, ma mère pleurait, tandis que les Autres s'étaient arrêtés sur le pas de la porte, sans rien manifester. Je hurlai aussi fort que je pus et émis un ronflement, comme El Zorab quand il vit le poignard brandi au-dessus de lui; car j'avais observé qu'ils venaient tous en même temps vers moi. Le couteau! crièrent-ils successivement, et ils essayèrent à tour de rôle de s'en saisir, mais cela leur fut impossible, car je le jetai subrepticement sous le lit. Je sautai sur mes pieds, mais comme je n'étais pas assez grand, je bondis sur la table et de là, sur le bahut, me réfugiant assez loin, au coin du mur. Descends, Luca, dit-il, et un autre leva son bâton de Saint pour moi. Je ne les regardais même pas, mais je jetais des regards tout ronds sur mon père, qui s'était penché sous le lit, avait ramené une valise de carton jaune munie d'une serrure, et vint vers moi, ouvrit la porte du bahut, en sortit ses chemises, et les posa sur la table. Papa! criai-je. Prends-le et fais-le sortir, dit-il. Papa, je veux te montrer le pétard. Le pétard? quel pétard? demanda le Vieux, mais c'était inutile, je n'avais pas l'intention de lui montrer quoi que ce soit à lui. Je t'ai dit de faire sortir Luca, tu ne devrais pas faire des choses comme ça, je te laisse la table aussi, Papaaa. Et les chaises, et le bahut, et tout ce que tu voudras! Ça ne te suffit pas? Je laisse tout, qu'on en finisse, ça suffit, toi, Luca, descends de là et va jouer, bon dieu! Je veux te le montrer, ai-je dit encore. Car je voulais absolument lui montrer ce que j'avais fait, ma mère gardait le silence et

regardai d'un air ahuri à travers la chambre, plus tard, un soir, je lui demandai à quoi elle pensai quand mon père était parti ! Au poste du T.S.F. réparé en 1938, l'automne où il n'a pas cessé de pleuvoir, au miroir acheté au marché à un tzigane qui portait une cravate où était peinte une ballerine, au petit tapis décoré de lions et de tigres qu'elle avait confectionné à l'école à une époque où elle était fâchée avec sa compagne de pupitre, aux souliers blancs à talons hauts qu'elle avait mis pour son mariage ? A ses mains, à la romance «Que faut-il faire pour que tu m'aimes ?/ Tu n'as pas besoin de m'aimer ! », à la lumière du dehors, à un enterrement ? A moi, non. C'est pourquoi je quittai le bahut, je lançai un nouveau cri et je tendis le pétard, une ficelle aux extrémités de laquelle j'avais attaché la clef de la cuisine et un clou, prends-le, tu n'entends pas ce que je te dis ? cria-t-il, emmène-le au lieu de rester plantée là ! N'effraye pas l'enfant ! gronda le Vieux, c'est ton fils, sache-le ! Mon fils, je m'en fiche ! si j'avais su, je serais revenu avec mon fusil, vous avez cru que j'étais mort ? eh bien, non ! j'ai manqué mourir deux fois, mais je n'ai pas voulu, non !

Mon père se promenait à travers la chambre, autour de la table, assenant des coups de poing sur les meubles qui se trouvaient sur son passage, et chaque fois qu'il me trouvait devant lui il tournait brusquement les talons, et criait encore plus fort. Il criait, criait, grand-père criait aussi, et grand-mère... tandis que Maman poussait des soupirs étouffés, les poings sur la bouche, Pardonne-moi, l'implorait-elle, je n'ai pas voulu, je ne pensais qu'à toi, ne pars pas ! Laisse donc. laisse, emmène l'enfant dehors jusqu'à mon départ, Tu m'as battue et je t'ai laissé faire. Ça ne sert à rien, fit mon père en soupirant et en faisant de la main un geste de lassitude, ce qui est fait est fait. Maman me poussa vers Grand-mère qui me prit dans ses bras et sortit avec moi, suivie de Grand-père, Je veux lui montrer ! Tu lui montreras plus tard. Je veux maintenant. Reste ici ; ils m'abandonnèrent dans la cuisine, seul, et je m'amusai quelque temps avec le chat, puis nous en eûmes tous deux assez, et il monta sur le poêle pour dormir, alors je pris quelques allumettes, les raclai sur la nappe, tassai le phosphore dans le trou de la clef et plantai le clou par-dessus. Je suis sûr que mes yeux brillaient quand je collai mon oreille à la porte, pour entendre ce qu'on disait de l'autre côté, mais je l'ai oublié depuis. Je me souviens seulement que je m'écartai de la porte quand je sentis mon père approcher, je tendis la ficelle des deux mains, Je te laisse, dit-il en entrebâillant la porte. Et je cognai le clou contre le mur lorsque je vis sa main se crisper d'abord sur la poignée de la porte, puis s'en détacher lentement, un doigt après l'autre.

(Du volume « *Le Quidam. Textes — Signes — Aprocryphes* », 1968)

En français par Nelly Florescu



MARCELA CORDESCU:
Dessin

Fragments sur les mots[1]

par **TOMA PAVEL**

. . . Il nous arrive plus d'une fois d'entendre, sorties de bouches différentes, des phrases différentes sur le même sujet. Quelqu'un soutient : « Un Tel est un type admirable, dommage que sa sœur soit une harpie, une profiteuse », tandis que, quelqu'un d'autre dit exactement le contraire : « La sœur d'Un Tel possède tout un tas de qualités, contrairement à son frère qui est un vaurien ». Dans ces deux cas, que représentent les mots ? De quelle sorte de Possible s'agit-il, du moment qu'ils se contredisent si violemment ? Les phrases individuelles ne représentent pas le Possible, elles ne semblent être que l'énergique projection au-dehors d'une espèce précise de possible, celle qui résulte de la « contraction » du Possible dans l'unité monadologique de celui qui parle. Si celui-ci voit le monde d'un *certain point de vue*, son discours sera un exposé circonstancié du possible de cette image du monde ; ce sera le Possible envisagé sous un angle déterminé. Chacun exprime son propre possible, qui ne coïncide qu'analogiquement avec les dires des autres. Et, en tout cas, la coïncidence n'a pas son fondement dans chaque possible, mais dans le grand Possible, des irradiations duquel le langage individuel tire son existence. De sorte que, du point de vue métaphysique, il y a une énorme différence entre le langage et les mots. Dans leur lumineuse subsistance, au-dessus de tout langage, les mots se trouvent en rapport avec le monde des significations idéales, avec le grand Possible, indépendamment de tout emploi. Tandis que le langage existe en vertu de l'emploi limité, en des contradictions individuelles, des Mots, qu'il ramène au niveau de chaque possible. Pourquoi les hommes se contredisent-ils et n'arrivent-ils pas à s'entendre entre eux ? Pour la bonne raison que personne ne trouve facile (la plupart n'y pensent même pas) de mesurer — autant que possible par des observations persévérantes, par des déductions sans cesse établies et vérifiées — le degré individuel de « contraction », l'inclinaison du point de vue personnel par rapport à l'Essieu du monde (chose d'autant plus difficile que la « contraction » varie aussi avec le temps ; certains affirment même que le temps ne serait que la modification de la « contraction »). Mais quelle absurdité de dire que les Mots n'existent que dans le contexte, qu'ils ne sont constitués que par l'écoulement du langage. Qui pourrait s'imaginer que l'unité des mots ne soit due qu'à leur emploi ? Et comment mettre en doute la prééminence des Mots, emblèmes du Possible, où se retrouve — au-delà des aberrations inévitables — l'unité analogique des langages ?

. . . . . .

Je m'imagine parfois une langue — dont on dit que c'est un système de signes (oui ! précisément pour cela si difficile à manier dans son véritable but : composée de caractères discontinus, utilisables seulement de façon discursive) comme un plafond, fait de pièces de domino. Il est presque impossible que les pièces de domino couvrent, à un certain moment, toute la chambre, *car elles ne sont pas rattachées l'une à l'autre*. L'homme n'arrive pas à courir assez vite pour tenir de ses mains les pièces qui tombent. Lorsqu'il réussit à tenir les unes, d'autres tombent. Et il n'arrive jamais à les tenir toutes, à moins d'être spécialement doué pour le faire.

C'est probablement pourquoi il faut se mettre à plusieurs pour soutenir le plafond. Et c'est aussi pourquoi il existe dans l'Histoire des périodes de vérité et des périodes où personne ne soutient plus le plafond, où les pièces se mettent à tomber, où les mots perdent toute valeur, où surgit la désorientation, le mensonge général, où les gens se battent avec les mots . . .

. . . . . .

Les mots et la passion. D'autres fois, je me figure les mots comme une bizarre toiture du monde, faite de grandes sphères de verre attenant l'une à l'autre, de sorte que cette toiture domine et couvre toute la surface de la terre. Normalement, ma place est là-haut, sur la toiture : je me tiens là, perché, sur ces sphères glissantes, je passe de l'une à l'autre, dans un équilibre vraiment ahurissant ; je sens, de temps à autre, que je perds mon centre de pesanteur, je m'accroche à une sphère, je l'enlace, tout crispé, et je m'y colle, tout comme le Quasimodo de Victor Hugo à ses gigantesques cloches. C'est la passion qui me déséquilibre le plus. C'est comme un mal d'air au-dedans de moi, qui fait que le monde se met à me tourner autour ; mon regard s'obscurcit, mes bras perdent leur force. Je me cramponne — disons — à l'une des sphères, à la sphère de « la vertu ». Si je parviens à m'accrocher au verre glissant jusqu'à ce que mon mal soit passé, ça va assez bien. Mais si mon mal est le plus fort, ou si moi je suis le moins du monde complaisant à son égard et que je relâche légèrement mon étreinte, c'en est fait : je m'écroule par terre, quelque part dans un lieu sombre et marécageux, dont il est presque impossible de sortir ; il se passe beaucoup de temps avant que je n'arrive à regrimper sur les sphères de verre ; je fais des efforts

[1] Extraits du volume au même titre paru en 1968.

pour sortir de cette lamentable contrée, je patauge dans les mares avec toujours plus de persévérance, je tombe même sur un terrain caillouteux, qui monte de façon assez abrupte. Je me mets à escalader un dur rocher. Si je restais longtemps à réfléchir, j'arriverais à me rendre compte que la montée seule est vaine et que, même si je parvenais au faîte du rocher, je ne pourrais quand même pas sauter de nouveau sur les Mots ; leur niveau de flottaison est là-haut, tout là-haut, au-dessus de l'air. Mais, à vrai dire, je n'y pense pas profondément et cela vaut mieux : tout mon effort est concentré sur la partie absolument concrète de la montée. Et, au bout d'un long moment, tout d'un coup, il arrive un miracle inattendu et extraordinaire : je suis saisi par une force plus suave et plus violente que la mienne, qui vient d'en haut, et, en même temps qu'elle me transperce, elle me rend léger et serein. Et cette force me pose de nouveau au-dessus des sphères étincelantes, elle me rend aux Mots.

Ce n'est que maintenant que, remonté sur elles, je me rends compte que les sphères ne se tiennent pas parfaitement immobiles, comme je le croyais, mais qu'elles bougent légèrement, flottant dans une espèce de respiration paisible, tel un rythme de l'Eternité.

.....

En somme, les mots ne sont pas des sphères absolument parfaites, mais des espèces d'ellipsoïdes de rotation ; ils n'ont pas de centre, mais deux foyers. De l'un de ces foyers irradie ce que j'ai appelé « le noyau adamique » des mots ; c'est le pouvoir que le nom possède de se fixer sur l'objet et pas seulement de le représenter, en tant que signe, mais aussi de lui donner un *sens*, de le rendre intelligible, de concentrer, autrement dit, l'aspect significatif de l'être. De l'autre foyer se répand tout autour le résidu d'« innommé » qu'ont les mots : c'est de là que provient le caractère impuissant des mots, le fait qu'ils n'attaquent que l'universel, que le possible. Les mots sont *unitaires* sur ces deux contraires.

.....

Le langage, c'est nous qui le faisons, chacun à son image. Mais les mots, eux, demeurent, quels que soient nos propos ou notre silence, qu'ils influencent d'en haut, comme la lune détermine les marées. La vie du langage ! Elle n'est pas *une*, purement et simplement, mais oscille entre le *potentiel systématique* et l'acte de la parole. Certes, la langue en tant que « langage », envisagée de façon très concrète, a un aspect systématique, un squelette qui lui permet de se mouvoir : d'où aussi la raison d'être des grammairiens. Mais le langage vivant, c'est tout autre chose : c'est comme le mouvement même, rapide et fascinant, des ombres sur la paroi d'une grotte, créant à chaque instant sinon une forme, tout au moins une formule nouvelle, évoluant chaque fois différemment, s'appuyant sur l'écoulement du temps. Et, de l'autre côté, au loin, dans la contrée ensoleillée, se meuvent tranquillement les Mots, qui demeurent toujours égaux à eux-mêmes, quelle que soit notre attitude à nous. De sorte que j'en arrive à me demander : les mots nous sont-ils vraiment donnés, ou bien est-ce nous qui sommes donnés aux mots ?

.....

Las de ce que les Mots soient si lointains, j'essaie, parfois, de les fuir. Mais la nature n'est pas toujours le refuge adéquat, car je devine en elle la même force grisante qui me ronge le cœur dans les heures maudites de la passion. Par contre, j'arrive à croire, l'espace d'un instant, que les choses environnantes seraient capables de me calmer : table, verres, tapis, vase de fleurs. Je prends le chiffon à poussière et je me mets à essuyer partout dans la chambre. Je lave quelques pièces de lingerie, puis je vais à la cuisine, j'y nettoie ce que mon père a sali pour son petit déjeuner. C'est très agréable d'avoir affaire aux choses, de les laver, de les rendre propres ; cela équivaut un peu à les faire, purement et simplement. Mais il ne se passe pas longtemps avant que je ne me rende compte que je me suis trompé. En lavant une tasse, je la re-fais comme tasse. C'était une tasse, une chose, même quand elle était sale. Maintenant qu'elle est propre, on dirait qu'elle est « davantage » tasse qu'auparavant. Il en est de même pour la réalisation d'un objet. J'ai vu beaucoup de chaises, les unes bonnes, d'autres mauvaises, les unes tellement laides et malcommodes qu'on ne pouvait les appeler « chaises » qu'avec beaucoup de bonne volonté. *Appeler*. C'est là pourtant la clé, toutes les chaises sont des chaises, des objets, on peut, en somme, s'asseoir sur n'importe laquelle d'entre elles. Pourquoi alors certaines sont-elles « davantage » chaises que d'autres, tout comme la tasse lavée, étincelante, est « davantage » tasse que celle où le marc est resté au fond ? La différence n'est pas due à leur caractère *d'objet;* la chaise délabrée et la chaise neuve et commode sont également des « objets ». La différence réside dans le degré où ces objets, égaux au niveau d'« objet », ont le droit d'être désignés, au niveau des mots, par leur nom. Une chaise mal faite, mal jointe, ne remplit que partiellement le nom de Chaise, ne compte plus, semble-t-il, que comme « simple objet ». La tasse étincelante est, cependant, réellement une *tasse*, pas seulement un objet. Par une perfection formelle, l'objet mérite son Nom. Et ce qui est bon dans les objets ne tient pas à l'objet même, mais à la mesure dans laquelle l'objet se donne à son Mot. De sorte que, à ma grande surprise, même le monde silencieux des objets me pousse vers le bien accapareur, vers les mots.

.....

Nous sommes voués aux Mots, et le langage nous est donné, à nous. Il est naturel que nous soyions constamment préoccupés de faire la liaison entre les mots et le langage ; ce qui ne réussit pas souvent. Et, d'autre part, nous sommes également pressés par les choses qui, toujours par nous, veulent atteindre le niveau des Mots. De grands embarras peuvent se produire ainsi ; l'un confond les choses avec les mots et, en parlant des choses avec des mots, il se comporte comme s'il parlait des mots avec des choses ; un autre ne peut plus faire la différence entre les mots et le langage et croit que les choses peuvent être soumises à son langage demeuré vain ; un troisième embrouille les choses et le langage et

s'étonne de ne pouvoir arriver aux Mots par la voie adéquate. Comment nous en sortir? S'il s'agit de chercher une voie, je crois que ce n'est possible que dans le domaine que nous maîtrisons effectivement; car les Mots et les choses, quoiqu'on dise, ne dépendent pas de nous; il nous reste le langage. C'est celui-ci que nous devrions dominer, en réduire les ébats, le caractère d'embrouillamini. Il nous faudrait — en parlant — être à l'affût des Mots et des choses. Bien entendu, nous ne parviendrons jamais à échapper au caractère primesautier, spontané, précaire, farfelu du langage. Mais il existe, probablement, une différence entre parler purement et simplement et réussir — par des compressions soigneuses — à augmenter la densité des mots, de façon à ce qu'ils tendent vers la consistance des Mots et du silence.

.....

U. avait encore une théorie: il disait que rien n'est plus révélateur de l'état d'esprit d'un individu, dans une certaine période de son existence, que l'expression de son visage sur les photos prises durant cette période. Il ajoutait que, devant l'appareil photographique, disparaît de notre figure toute tension hypocrite, déterminée par la rencontre avec les regards d'un de nos semblables et, au-delà du calme instauré, devient décelable la véritable expression des yeux et des visages, celle qui — sans mot dire — parle d'elle-même. Et il prétendait même être capable de deviner, les photos aidant, le passé d'autrui. Ainsi, il soutenait avoir pu se rendre aussitôt compte des méandres de l'existence d'une connaissance commune qui lui avait montré, un soir, quatre photos: l'une à l'âge de 20 ans, une autre à 30, une autre à 40 et la dernière à 50. « Votre vie — dit U. à cette connaissance — se présente telle une sinusoïde: à 20 et 40 ans, d'importants obstacles et sources d'ennuis se sont dressés devant vous. A 30 et à 50, par contre, les routes vous étaient ouvertes, j'ignore de quelle largeur, mais, en tout cas, séduisantes.» L'homme haussa les épaules, d'un air de doute. A une autre occasion, U. le pria de me montrer ses photos, à moi aussi. « Regarde — me souffla U. — quel air vieilli et épuisé il à 20 et 40 ans; c'est un homme fini, traqué. Tandis que, vois à 30 et 50 ans: quelle explosion de vitalité, d'énergie, quel regard fascinant, quelle confiance en soi ! » Je ne pus ne pas reconnaître qu'U. voyait juste. Mais ce qui était réellement ahurissant c'est qu'U. avait raison aussi dans les rapports qu'il établissait entre les photos et l'existence de notre homme; quelques détails que je connaissais par hasard, grâce à certaines confidences et à mes propres observations, coïncidaient parfaitement avec la « sinusoïde » exposée par U.

Un rapport pareil, comme de photo à destinée, me semble mettre en relation *le langage* et *la pensée*. On a beaucoup parlé de ce sujet et, comme le terme « pensée » rappelle à mon oreille des résonances philosophiques trop déterminées, je remplacerais le couple *pensée / langage* par celui de discours intérieur / discours extérieur, en prenant soin d'exclure du « discours » les nuances qui le rapprochent trop de « formulation », de « traduction ». J'espère pouvoir écarter momentanément — par ce nouveau couple — quelques problèmes qui, d'habitude, embrouillent ce domaine: « le rapport » entre *mot* et *concept*, par exemple ! Le rapport entre mots et concepts est purement extérieur: nous avons la possibilité de regrouper l'espace occupé par les mots dans des sortes de constructions imaginaires ressemblant au monde radieux des Mots, tout en étant plus malléables: les parois n'étant pas faites de verre mais d'un matériau diaphane, les sphères des systèmes conceptuels peuvent être amenées plus près de nous et manœuvrées facilement: elles peuvent, ou bien copier le monde des Mots ou, au contraire, être organisées autrement. Quoiqu'il en soit, le contact avec les concepts demeure — s'il ne s'agit pas d'une simple médiation vers les Mots — d'une décourageante stérilité. (Ne pas négliger, faute de temps, une possibilité réelle des concepts: si l'un ou l'autre concept trouve quelqu'un d'assez généreux et de dévoué pour le nourrir de son sang et de sa vie, le concept a des chances de se fortifier, de réaliser une surface de cristal, de s'élever petit à petit vers les Mots. Et, inversement, un Mot que personne ne nourrit pendant longtemps risque de se dégrader.) Rien de cette opposition difficilement réductible ne sépare la parole du discours intérieur. Ces deux sortes de discours sont du temps explicité; cependant, ce qui les rend différents c'est la qualité de ce « temps ». Le discours intérieur est l'image du destin, de l'écoulement même de la vie, tandis que le langage est une imitation extérieure. Il ressemble au discours intérieur, mais ce n'est qu'une imitation fixée, maladroite, manquant de profondeur, telles des photos. D'où la rigidité du langage, les lieux communs (ainsi que le décor chez le photographe), les poses que nous arborons en parlant. Et, en même temps, le caractère révélateur du langage de chacun. Un paradoxe se cache derrière ce qu'U. dit: la véritable expression devant le photographe est visible non point parce que l'hypocrisie disparaît de notre figure, mais parce que nous prenons, chez le photographe, une pose tellement artificielle que c'est comme si elle se détachait de nous, volant tout autour, nous laissant seuls et totalement désarmés. Il en est de même du langage: il est révélateur (du point de vue indicatif-expressif) précisément parce qu'il entre dans sa fixité une si forte dose de calcul, d'artificiel, de « spécialement fait », que le décalage entre celui qui parle et le langage apparaît gigantesque: le tempérament de celui qui parle peut être calculé selon ce décalage, tout comme l'éloignement des nuages d'après le délai qui s'écoule entre le tonnerre et l'éclair.

En français par **Al. Fermo**

LES VOIES DE LA MUSIQUE

par GHEORGHE FIRCA

L'œuvre de Georges Enesco constitue, pour la musique roumaine, le point culminant de son affirmation au cours de ce siècle, et, en même temps, la clef de voûte de son développement actuel. La vie musicale roumaine du début de notre siècle doit son affirmation moderne et universelle aux prodigieux dons de compositeur, de violoniste, de pianiste, de chef d'orchestre et d'enseignant de Georges Enesco. Déployant son activité de compositeur durant la première moitié du siècle, Enesco fut le continuateur direct des traditions européennes de la fin de l'époque romantique (ce qui explique sa prédilection pour les constructions de facture cyclique) et de l'impressionnisme (d'où l'assimilation de certains procédés modaux). Il a perfectionné, en même temps, les tendances de l'école nationale, qui s'étaient déjà manifestées dans son pays au cours du siècle précédent, mais, dépassant le genre de l'école nationale romantique, inclinée à exalter le pittoresque bucolique (dont ne témoignent que les premiers opus de sa jeunesse), Enesco aboutit, par sa connaissance du folklore, dont il met en valeur « l'essence », à un langage spécifique propre aux écoles nationales du XXe siècle, à l'instar de De Falla, Respighi, Szimanovski, Janacek, Bartok.

Toute une pléiade de musiciens, attachés à Enesco par le même idéal — constituer une musique d'un caractère national bien individualisé — déploya une intense activité aux côtés du grand artiste. Tous accordaient une importance primordiale au folklore, comme source d'inspiration, poussant leurs recherches plus loin, dans d'autres zones de l'art populaire, manifestant leur préférence pour la danse et pour les genres proches des chants rituels. Deux personnalités s'imposent tout particulièrement pour leur apport à l'essor de la musique roumaine moderne: Paul Constantinescu *et* Mihaïl Jora. *Dans un style robuste et adroit, Paul Constantinescu a développé, de façon multiforme, dans ses œuvres (concertos pour différents instruments, Concerto pour instruments à cordes, chœurs a cappella, lieder et l'opéra comique «Une nuit orageuse» — succès notoire du théâtre lyrique roumain) les valeurs des différents genres folkloriques. Il a approfondi et élargi la voie dans laquelle s'était engagée toute sa génération pour mettre en valeur le folklore paysan et citadin et la musique byzantine traditionnelle, en coulant cette matière première dans des moules d'une complexité plus prononcée. D'un caractère personnel très accusé, l'œuvre de Mihaïl Jora englobe presque tous les genres, principalement le lied (il en a écrit plus d'une centaine) et le ballet (« Au Marché », « Demoiselle Măriuța », « la Vieille Cour », « Retour des Abîmes », « l'Auberge de Dulcinée » figurent en permanence au répertoire des salles de concert et des opéras). Harmoniste raffiné, recherchant l'inédit dans le rythme (spécialement dans des œuvres orchestrales), parachevant dans ses lieder un récitatif adapté au spécifique de la langue roumaine, des ballades et chansons populaires, Mihaïl Jora fait figure de précurseur.*

Certains compositeurs ayant déployé leur activité pendant l'entre-deux-guerres et dont l'œuvre se poursuit encore aujourd'hui avec autant de vigueur, persuadés qu'il s'imposait de fonder une école nationale de folklore, se sont engagés dans une direction esthétique commune: Sabin Drăgoï *s'adresse au folklore paysan, et en a tiré parti dans ses chœurs et dans l'opéra «le Malheur»;* Mihaïl Andricu *a adopté un style qui consiste à rapporter indirectement sa pensée au modèle folklorique;* Marțian Negrea *témoigne d'une prédilection marquée pour une harmonie chromatique, mais aussi pour des formes d'essence polyphonique;* Ion Dumitrescu *(dans sa Symphoniette, son Prélude symphonique, ses Suites symphoniques et son Quatuor pour instruments à cordes) et* Gheorghe Dumitrescu *(dans son Oratorio « Tudor Vladimirescu » et ses opéras) approfondissent la structure modale et métrorythmique du folklore;* Sigismund Toduță, *auteur de quatre symphonies, adopte les formes de dynamique contrepointiste et de construction cyclique;* Zeno Vancea *(dans ses quatuors pour instruments à cordes, son ballet « Le Loup-garou » et son Concerto pour orchestre) crée un style intensément polyphonisé, allant jusqu'au linéarisme, fondé sur une intonation modale-chromatique;* Ludovic Feldman *(dans ses Suites et ses morceaux de facture concertante) suit une ligne néo-classique et penche pour une composition chromatique avancée de la microstructure;* Alfred Mendelsohn *mêle, grâce à une particulière disposition stylistique et technique, des éléments post-romantiques et néo-classiques à des intonations autochtones;* Tudor Ciortea *adapte sa musique de chambre instrumentale et vocale aux exigences de la mélodie populaire et de son univers lyrique.*

Ce mouvement, parallèle ou succédant à Enesco, se distingue par un style accusant une visible empreinte nationale, due notamment au contact avec le folklore. Cela ne veut pourtant pas dire que la musique roumaine actuelle s'est isolée du mouvement européen, des influences extérieures et des synthèses de différentes tendances existent au niveau de l'impressionnisme, de l'expressionnisme, du néo-classicisme.

Le dernier quart de siècle a été marqué en musique par une effervescence exceptionnelle, due à des compositeurs de tous âges. Epoque de réalisations et de définitions des voies artistiques, elle a démontré — en même temps que mûrissait dans son ensemble le phénomène roumain de la composition — l'existence au sein de ce dernier d'un important potentiel créateur. La personnalité des auteurs con-

tribue maintenant à établir le nouveau visage de la musique roumaine. L'ancienne notion d'école a évidemment une application plus restreinte et se voit remplacée par celle des tendances, plus généreuse et plus souplement intégrée dans l'idée d'unité.

Les porte-parole de la génération de compositeurs ayant atteint la quarantaine, et qui font la liaison entre les compositeurs d'âge mûr et leurs confrères les plus jeunes, ont parcouru graduellement les étapes d'une évolution sûre — des données de la tradition où ils se sont formés jusqu'aux récentes tendances — ou bien se sont situés, dès le moment de leur affirmation, dans une voie réformatrice et novatrice, qu'ils ont suivie avec persévérance. Dans la première alternative, le facteur stylistique apparaît plus consolidé, même s'il est constamment hanté par les recherches, par l'effort de concilier le vieux avec le neuf, tandis que, dans la seconde, le style transparaît plutôt involontairement, l'accent étant mis sur les moyens techniques, sans cesse refondus. Cette génération a eu la chance de pouvoir tabler sur une tradition, aussi bien en ce qui concerne la musique roumaine, dont les traits nationaux fondamentaux avaient été fixés, qu'en ce qui concerne l'échange de valeurs entre la musique roumaine et les différents courants de l'art universel.

Là aussi, quelques personnalités se sont puissamment affirmées. C'est ainsi que, au bout de recherches prolongées, où il s'est surtout appliqué à renouveler certains éléments appartenant à la tradition, Pascal Bentoïu *(dans ses deux Concertos pour piano, son Concerto pour violon, ses lieder, mais notamment dans sa Sonate pour violon et piano, sa Symphonie et son opéra radiophonique « le Sacrifice d'Iphigénie ») franchit une nouvelle étape, celle de l'incorporation et de l'interprétation désinvolte de certains éléments techniques de la musique universelle la plus moderne. C'est ce que l'on peut distinguer également dans les œuvres d'un* Theodor Grigoriu *et d'un* Dumitru Capoianu; *leur contact soutenu avec la musique pour le cinéma a développé chez ces deux compositeurs le goût de l'image et de la couleur fastueuses. Dans ses œuvres pour instruments solo et pour orchestre (surtout dans le poème « Rêve cosmique »), Theodor Grigoriu crée un discours de facture monumentale, où l'expression incisive est compensée par des moments contemplatifs. Après avoir mis en valeur avec beaucoup de succès une thématique d'origine folklorique (dans « Divertissement pour instruments à cordes et deux clarinettes » et dans « 5 Chansons de Transylvanie pour chœur d'enfants et orchestre »), Dumitru Capoianu a réussi, dans « Variations cinématographiques », à unir les éléments symphoniques à d'autres d'une grande liberté et mobilité. Musicien d'une féconde inspiration (auteur, entre autres, de trois symphonies et de divers morceaux pour orchestre, de 12 quatuors pour instruments à cordes, de quelques sonates pour différents instruments),* Wilhelm Berger *témoigne d'une vision faisant la synthèse entre la musique de chambre et la musique symphonique. Ses idées se dégagent avec assurance, sans être gênées par l'une ou l'autre influence, dans un système chromatique prononcé, constamment appuyé sur le système modal.*

*Le fait de concilier un certain néo-classicisme (nous ne prêtons pas au terme le sens stylistique préconisé par Hindemith ou Stravinski, mais celui de la culture des valeurs « concertantes » de l'acte musical, de la musique à « langage ») avec les nouvelles techniques, sans préjugé, et sans une affiliation rigide à des « systèmes », caractérise l'œuvre d'*Anatol Vieru. *Ce compositeur a écrit quelques œuvres fort appréciées, surtout dans le genre concertant (Concertos pour orchestre, pour violoncelle, pour piano, pour violon). Sa musique est d'une émotion rigoureusement contrôlée et extériorisée par des formes imposant, par leur inventivité mais aussi par leur logique, leur intonation et leur rythmique, leur disposition de timbre — fruit d'un système souvent conçu spécialement pour l'œuvre en question. D'autres fois, Vieru a recours à des moyens traités librement, moyens instrumentaux (dans « Improvisations Bacovia », la flûte solo superposée, en canon, au-dessus de sa propre ligne musicale, enregistrée sur bande magnétique, crée « l'architecture » même de l'œuvre), ou moyens vocaux polyphoniques ou disposés en ensembles d'accords,* Sprachgesang, *langage rythmé ou murmuré qu'il inclut dans un flux sonore, quasi-aléatoire (dans le chœur a cappella « Scènes nocturnes » d'après F. Garcia Lorca). Dans des morceaux de fraîche date, tels que « Echelons du silence » et « Odes », Vieru fournit la preuve de son efficience artistique dans le maniement des structures autonomes.*

Cette orientation, que nous appelions « néo-classique », groupe également d'autres compositeurs, par exemple Cornel Țăranu, Doru Popovici, Dumitru Bughici, Adrian Rațiu, Andrei Profeta, Vasile Herman, *et certains, plus jeunes:* Liviu Glodeanu, Gheorghe Costinescu, Ștefan Zorzor, Mihaï Moldovan, Corneliu Georgescu.

Anticipant, nous affirmions que quelques compositeurs arrivés à la quarantaine ont fidèlement suivi un credo réformateur, en accord avec les tendances de dernière heure. Comme l'évolution authentiquement artistique, aussi rapide soit-elle à notre époque, n'enregistre jamais de ruptures définitives avec une certaine école et avec le passé artistique, les nouvelles générations de compositeurs roumains ne demeurent pas, elles non plus, indifférentes à l'attitude adoptée plusieurs décennies durant (ou peut-être bien un siècle durant) à l'égard du folklore considéré comme source régénératrice de la musique contemporaine. Même si les plus jeunes compositeurs ne considèrent pas toujours le folklore comme un modèle direct d'inspiration, ils justifient fréquemment leurs plus audacieuses recherches par les valeurs concrètes ou latentes de ce riche patrimoine artistique. La vision d'Enesco sur le folklore constitue également un point de départ pour les nouvelles générations. C'est ainsi que la rythmique libre, l'hétérophonie et le modal chromatique, issus soit du folklore, soit du langage enescien déjà élaboré, trouvent dans leurs œuvres de nouvelles modalités, insoupçonnées. La structure totalement chromatique de cette musique prend des aspects de modes complé-

mentaires ou des aspects de série, contribuant à l'élaboration d'un discours musical où les « événements » de type cellulaire, non thématique, peuvent être le résultat de la stricte détermination — allant jusqu'à la détermination mathématique — comme de l'indétermination. Avec des points de départ différents, établis dans la période de leur formation, auxquels viennent s'ajouter des influences inhérentes (on peut citer celles de Bartok, Webern, Messiaen, Varèse), les compositeurs se sont éloignés petit à petit de ces sources, se frayant un chemin personnel.

Dans la plupart de ses œuvres les plus récentes (Cantates I—III, « Symphonies pour 15 instruments solo », « Hétéromorphies », etc.), Ştefan Niculescu *réserve un rôle important à la détermination, principe qu'il applique jusque dans les moindres détails. Il est préoccupé, en outre, d'imprimer une organisation rigoureuse à l'hétérophonie dérivée de la manière enescienne, faisant entrer dans une dimension « oblique » tous les éléments sonores composants, ainsi que les surfaces. L'expression vigoureuse de la musique de* Tiberiu Olah *est le résultat du parcours de plusieurs stades, de l'accumulation de maintes expériences qui, loin de la diluer, l'ont plutôt consolidée. Son univers sensible s'est d'abord accommodé d'une musique chromatique de type modal (un rôle décisif doit être attribué en ce sens à la connaissance approfondie des genres populaires et des principes modaux d'un Bartok ou d'un Messiaen), comme dans ses Cantates, dans son Oratorio « la Constellation de l'Homme » et dans sa Sonate pour clarinette solo. Ultérieurement, l'extraction des essences intonationnelles, de rythme et de timbre, de la musique modale lui ont permis de manœuvrer sans entrave un discours souple et convaincant. Des œuvres récentes telles que la « Colonne Infinie » et la « Porte du Baiser », réunies dans un cycle inspiré par Brancusi, se proposent de rendre l'univers sculptural au moyen d'images réduites à l'essence jusqu'à obtention de tracés non figuratifs, de surprendre certaines significations primaires, des symboles et des attitudes d'un lyrisme spécifique. Il y a là une association de pédales, d'interventions pointualistes dans l'intonation, de glissandi et autres nuances avec les structures variées de groupes d'instruments à percussion (disposées parfois de façon stéréophonique), véritables colonnes vertébrales soutenant la sonorité « cantabile ». Tous ces éléments sont dosés avec économie et dans une forme ouverte, construite non selon des symétries classiques, mais de proche en proche. Portant d'abord son attention sur le modal (Sonate pour piano) et sur une musique d'essence néo-classique (Concerto pour orchestre),* Aurel Stroë *s'est engagé avec son morceau « Arcades » dans une voie opposée au néo-classicisme et même à l'idée de dynamisme musical et de concertant (repris peut-être seulement dans son Concerto pour piano et orchestre). Il aspire à une musique d'« état », qu'il réalise par la corrélation de structures déterminées et indéterminées (la détermination des événements musicaux ayant parfois lieu sur la base de probabilités). Dans ses dernières œuvres, comme par exemple dans les morceaux pour orchestre « Laude » et « Canti », Stroë est préoccupé par l'idée de* temps *musical. La structure de ces morceaux est conçue de manière à se matérialiser dans une parfaite continuité sonore. C'est comme une rivière qui, débouchant dans la plaine, coule paisiblement ou, pour mieux dire, c'est comme un chant exprimant l'unanimité des voix, réunies dans un son unique. Ce son unique a une incessante évolution intérieure, dépourvue d'extension, de décroissance, d'extrêmes. On en arrive, par cette interprétation de la construction, à une nouvelle qualité de la perception du temps.*

Les problèmes de la stéréophonie préoccupent d'autres compositeurs ((Mircea Istrate), *avec des résultats intéressants, tout comme les problèmes de l'aléatorisme, traités en vertu de certains procédés à large action, encore non conceptualisés, mais revendiqués parfois par l'acte sonore même, tel que le connaît la musique des primitifs ou même le folklore roumain* (Dan Constantinescu, Alexandru Hrisanide, Miriam Marbé, *etc.*).

La plus fraîche couche de la création musicale contemporaine roumaine (Costin Miereanu, Mihaï Mitrea-Celarianu, Octav Nemescu, Lucian Meţianu, Corneliu Cezar *et d'autres encore) semble jaillir d'une direction établie par la génération d'âge moyen, dont elle a adopté l'intégrité (portée jusqu'à l'intransigeance) du geste créateur, dont elle a connu les qualités mais aussi les déboires découlant de l'application non assimilée des systèmes de « groupe ». Dédaignant les fétiches, les plus jeunes de nos compositeurs, suivant un courant ressenti dans la contemporanéité, vérifié par leurs ressources personnelles, recomposent l'image du phénomène artistique général selon leur angle de volonté créatrice et leur façon de modeler la substance sonore.*

La valeur de la récente création musicale roumaine a été reconnue lors de certaines manifestations internationales (Festival « Georges Enesco » de Bucarest, festivals de musique contemporaine de Varsovie, Paris, Zagreb, Cours de Darmstadt, etc.) ou par les prix remportés (Anatol Vieru, Wilhelm Berger, Tiberiu Olah, Pascal Bentoïu, Alexandru Hrisanide, Miriam Marbé, Carmen Petra-Basacopol, Costin Miereanu, Mihaï Mitrea-Celarianu) aux Concours internationaux de Bruxelles, Liège, Paris, Genève, Rome, etc. La nouvelle école roumaine de musique a été appréciée, lors des dernières manifestations internationales, comme un groupement vigoureux qui, dans ses recherches, ne frise jamais le gratuit. « Elle a — disait, il y a quelques années, le compositeur italien Roman Vlad — toutes les qualités de l'avant-garde sans en avoir les défauts. »

PERMANENCES D'UNE LITTERATURE (IV)

DU NATIONAL A L'UNIVERSEL:

Textes par:

ION ALEXANDRU
A. E. BACONSKY
ŞTEFAN BĂNULESCU
PAL BODOR
RADU BOUREANU
OVIDIU COTRUŞ
ŞTEFAN AUG. DOÏNAŞ
C. I. GULIAN
IULIAN MEREUŢĂ
FĂNUŞ NEAGU
MIHAÏL SADOVEANU

Continuité et valeur

par **C. I. GULIAN**

L'homme de l'époque contemporaine veut embrasser la culture universelle dans tous les sens : il veut l'assimiler, mais aussi la comprendre, l'expliquer, mais aussi l'orienter dans les nouvelles voies ouvertes par le socialisme. Cet homme nouveau a tout naturellement une nouvelle attitude à l'égard de la culture ; il estime que, pour remplir son rôle théorique et pratique, celle-ci doit répondre à tous les problèmes posés par la transformation radicale de la société et de l'homme. Une pareille attitude se différencie nettement de la lassitude et du pessimisme dont est imprégnée, par exemple, l'œuvre d'un Spengler — qui nie l'avenir de la culture européenne — ou de « l'indifférentisme » d'un Toynbee ou d'un Alfred Weber à l'égard des remous de notre époque. Les transformations historiques extraordinaires auxquelles nous assistons se reflètent naturellement dans les exigences formulées à l'égard d'une théorie scientifique de la culture qui soit aussi imprégnée de l'enthousiasme de la genèse d'une nouvelle ère dans l'histoire de l'humanité.

Certes, la mission de créer à la fois une nouvelle société, un homme nouveau et une culture nouvelle n'est nullement aisée, cependant nous estimons, et chacun sera d'accord là-dessus, qu'il est difficile de renoncer à l'un des aspects de ce triple devoir. Nous ne saurions nous contenter uniquement de la construction de la base économique du socialisme, comme nous ne saurions accepter une conception moraliste de l'homme ou un refuge de type spiritualiste dans le domaine de la culture.

L'acuité de *l'unité* de ces exigences d'ordre pratique se traduit du point de vue de la méthodologie par le fait de situer la théorie de la culture au confluent du matérialisme historique de l'anthropologie philosophique et de la théorie des valeurs.

L'examen des problèmes de la culture sur la base du matérialisme historique nous évite les erreurs illusionnistes de type idéaliste, telles que l'histoire de la philosophie les a retenues depuis Platon, Plotin, ou Saint-Augustin jusqu'à Hegel et à la phénoménologie des valeurs. Le fait d'y inclure l'anthropologie philosophique et l'axiologie évite à la théorie de la culture le schématisme inhérent à l'économisme et au sociologisme, qui conduisent à la mutilation de ce phénomène délicat qu'est la culture spirituelle et qui ignore aussi bien la complexité des formes et des déterminations spécifiques de la culture, que le rôle spécifique de l'éthique dans la création des valeurs spirituelles.

Le fait que la théorie de la culture se nourrit des problèmes de l'homme et des valeurs n'entraîne pas nécessairement un traitement abstrait, spéculatif, des questions. Au contraire, la théorie de la culture est en même temps une sorte d'histoire de la culture universelle. Et cela, non seulement parce que l'analyse dialectique de la culture coïncide en grande mesure avec *un relevé* de son histoire, mais aussi parce que nous assistons aux résultats insatisfaisants du traitement spéculatif de la philosophie de l'histoire et de la culture par Fichte, Hegel, Comte, Spengler, Toynbee, etc. Les éléments valables de l'œuvre de ces penseurs sont justement ceux qui sont fondés sur le respect, même relatif, des faits historiques. C'est pourquoi la tentative de mettre en lumière l'unité et la variété des cultures, leur évolution, leurs contradictions intérieures, ne saurait être fructueuse sans un effort constant pour synthétiser les données économiques, ethnographiques, archéologiques et historiques, ainsi que celles de l'histoire de la morale et de la religion, de l'art, de la science et de la philosophie. Tout comme les autres disciplines philosophiques, la théorie de la culture doit être édifiée, selon l'expression de Marx, sur « un Mont Blanc de faits ».

Le choix des faits pour illustrer la théorie de la culture universelle a de nos jours un autre horizon que celui qu'eut traditionnellement la philosophie de la culture. Hegel excluait de l'histoire de la culture universelle les civilisations préhistoriques et avait une attitude fort sceptique à l'égard de l'Orient antique, à l'exception de la seule culture persane. L'historien allemand Ranke avait une conception similaire. Pour ce qui est de Toynbee, il considère les cultures des peuples primitifs, en continuelle transformation de nos jours, comme des « cultures stagnantes ».

C'est le mérite d'Herder d'avoir avancé pour la première fois l'idée d'une histoire de la culture de l'humanité. Cette idée est cependant restée comme une voix perdue dans le désert, jusqu'à ce que le marxisme, par son intérêt politique et humaniste pour la libération des masses travailleuses sur le plan mondial ait posé implicitement le problème de la mise en valeur de la culture de tous les peuples du monde. Nous tenons en même temps à souligner que l'extension graduelle de l'horizon des chercheurs qui se sont occupés de l'histoire universelle et surtout du développement de l'ethnographie au cours du dernier siècle a contribué à créer le terrain concret sur lequel peut être construite une véritable théorie historique inductive de la culture universelle.

Il convient de souligner en même temps un autre fait regrettable, auquel on peut et l'on doit remédier, y compris par le truchement d'une théorie de la culture universelle. Il s'agit de la limitation de la culture universelle à la culture de certains pays occidentaux, tels la France, la Grande-Bretagne, l'Allemagne, l'Italie, etc., du rejet de l'apport de l'Orient et de l'Europe centrale et orientale. Il suffit cependant de rappeler des noms comme ceux de Petraşcu, de Brancusi et de Mestrovici, d'Enesco, de Bela Bartok et de Janacek, pour ne parler que de l'Europe centrale et du sud-est, tous créateurs d'œuvres de circulation universelle, pour nous rendre compte de la lacune que représente l'absence de l'histoire de la culture des pays socialistes dans l'histoire de la culture universelle. Ce qui est encore plus important, c'est que la culture socialiste dans son ensemble représente un phénomène nouveau dans l'histoire de la culture, qu'elle illustre la dialectique de la création de la culture à l'époque contemporaine, qu'elle permet à la théorie de la culture de ne plus se cantonner uniquement dans l'analyse du passé et de prendre position au sujet des perspectives de la culture.

Faire en sorte que la culture universelle embrasse la culture de tous les peuples pose aussi la question du rôle de la culture nationale de chaque peuple en particulier. Il convient de souligner dès le début que l'étude et la mise en valeur de la culture nationale, des traditions et des valeurs spécifiques, se conjugue de façon harmonieuse avec la perspective universaliste et internationaliste.

Cette conception est opposée à celle (voir Spengler) des cultures fermées, isolées les unes des autres, thèse qui nie la *continuité* de la culture, les liens et les influences réciproques, mis surtout en lumière par l'école ethnographique américaine. L'intégration des cultures nationales, avec ce qu'elles ont de spécifique, dans la culture universelle permet de brosser un tableau varié, différencié, qui met en relief l'*individualité* des cultures nationales, sans estomper pour autant les *traits généraux communs*, l'apparition et le développement de la culture universelle formant un tout sous différents régimes sociaux, au cours des périodes connues de l'histoire.

La théorie de la culture est peut-être, parmi les disciplines philosophiques, celle qui a le plus recours aux faits concrets, celle qui fait le plus grand effort pour réaliser la synthèse dialectique du général et du particulier. Mais, comment procéder devant cette immense accumulation de faits historiques, d'ordre social, politique et spirituel? Que choisir et d'après quel critère? Si nous ne voulons pas faire une encyclopédie, qui peut être uniquement l'œuvre de groupes de spécialistes, mais une *théorie* de la culture, quels sont les phénomènes que nous pouvons considérer comme typiques, comme essentiels pour la compréhension des cultures du monde et pour leur mise en valeur?

Une *histoire* de la culture ne peut se permettre de négliger aucun des faits qui représentent une réalisation culturelle. Cependant la *théorie* de la culture peut choisir *un nombre convaincant de faits*, comme illustration, comme exemple des *valeurs spirituelles* créées par une société ou un peuple. Son rôle est de mettre en valeur, de décider et de choisir ce qui doit être considéré comme une valeur spirituelle représentative. La théorie de la culture a en même temps une fonction gnoséologique: elle doit *expliquer* les valeurs de la culture, *indiquer les causes de leur naissance et de leur évolution*, pénétrer dans la dialectique de leurs fonctions sociales, historiques et anthropologiques. Tout comme l'anthropologie philosophique, la théorie de la culture a deux buts importants en égale mesure et qui se conjuguent: *la connaissance* et *la mise en valeur* des cultures ou de la culture universelle. Rapporter les problèmes de la culture à la catégorie des valeurs est une chose bien connue dans l'histoire de la philosophie. N'était-ce pas la principale thèse des néokantiens de l'école de Bade? Depuis la fin du XIXe siècle les problèmes des valeurs (logiques, esthétiques, éthiques et religieuses) est devenu un problème central de la philosophie contemporaine. Des philosophes tels que Lotze, Windelband, Rickert, Bauch, Münsterberg, J. Cohn, Durkheim, Bouglé, Scheler, N. Hartmann, etc. ont débattu ce problème sous tous ses aspects théoriques. Les fruits de cette analyse théorique ont cependant été souvent limités par la position des penseurs qui, isolés ou indifférents aux problèmes sociaux, n'ont pas vu le rapport essentiel qui existe entre *la société, la morale et la culture*. Après la première guerre mondiale le débat sur la crise de la culture aurait pu être le symptôme du réveil d'un grand nombre de philosophes. Spengler, Benda, Berdiaev, Jonas, Cohn, Henri Massis et d'autres se sont longuement interrogés pour savoir si l'on pouvait parler ou non d'une crise de la culture européenne. Cependant, comme ils n'ont pas réussi à voir la liaison réelle entre les valeurs et les transformations historiques, ils sont tous arrivés à des explications idéalistes, abstraites et insuffisantes. Pessimistes comme Spengler ou optimistes comme Massis, ces théoriciens des valeurs ont continué à ignorer le fait qu'ils assistaient seulement à la crise de la culture d'une *certaine* classe.

Dans l'étude du phénomène historique et culturel la phisolophie des valeurs n'atteint aucun des moments dialectiques fondamentaux des valeurs, et cela parce qu'elle a isolé les valeurs du milieu social dans lequel elles agissent. La philosophie des valeurs ne s'est pas posé *le problème de la valabilité historique et sociale des valeurs*. Elle a traité de façon abstraite les valeurs en tant que valeurs, en ignorant leurs relations compliquées avec les groupes sociaux et les époques historiques. C'est là une illustration frappante

de la conception et de la méthode métaphysiques, qui isolent les phénomènes les uns des autres et les considèrent en tant qu'*espèces éternelles*, en dehors du temps et du milieu social. Qu'il soit méthodologique, comme chez Rickert, Hönigswald et d'autres néo-kantiens de l'école de Bade, ou phénoménologique (école d'Husserl), le traitement des valeurs sans contact avec la réalité est venu en conflit avec deux phénomènes d'importance: l'expérience éthique et théorique de l'homme de nos jours et les résultats coercitifs de différentes branches de la sociologie. *L'irréductibilité des valeurs* est le dernier mot de la philosophie moderne de la culture au sujet des relations entre les valeurs. Selon cette théorie, les valeurs esthétiques, logiques, éthiques, politiques, etc. seraient indépendantes les unes des autres et nulle valeur ne saurait se constituer en *genus proximus* des autres. Il n'existerait, donc, *aucun rapport de subordination ou de conditionnement dans le domaine des valeurs*. A la place d'une hiérarchie des espèces de valeurs nous découvririons uniquement des rapports égalitaires immuables entre le beau et le vrai, l'éthique et l'esthétique, le politique et le théorique. Pour venir en aide aux logiciens et aux théoriciens de la valeur, les sociologues ont soutenu que l'histoire de la société a connu un processus de différenciation graduelle des valeurs. Selon eux, les racines religieuses qu'avaient l'art, la technique et la pensée dans la conception des primitifs seraient dues à des conditions historiques qui n'existent plus dans la société civilisée. Ces socialogues (Spencer, par exemple) estiment que l'évolution de la société ne détermine l'évolution des valeurs que dans un sens, à savoir: plus la société progresse, plus nous avançons dans la voie de la *différenciation* et de *l'autonomie* des valeurs. Aujourd'hui cette thèse s'avère fausse car elle vient en conflit avec un phénomène épocal auquel nous assistons: *sous l'empire de la crise historique, l'homme moderne a été obligé de passer de la différenciation, de l'hétérogénéité et de l'autonomie des valeurs à la création d'une nouvelle hiérarchie et à la fusion de celles-ci. L'homme nouveau ne ressent pas les valeurs comme autonomes et différenciées, mais comme axées sur des valeurs sociales, politiques et éthiques et subordonnées à elles*. L'art, la pensée, le droit, le style de vie, les mœurs, etc. sont dominés par la valeur politique. Cependant, cette fois-ci, la valeur de l'action politique, de la lutte menée pour réaliser la justice sociale, pour sauver l'homme et la culture, s'identifie à la valeur éthique. Tandis que pour un Nietzsche ou un Tolstoï, représentants de l'époque de « l'autonomie des valeurs », les valeurs éthiques se situaient aux antipodes de la politique, de nos jours le politique se confond avec l'action éthique.

Nous ne voulons nullement affirmer que l'analyse et l'appréciation esthétique d'une œuvre artistique ou la mise en valeur d'une conception philosophique doit être « réduite » à la mise en évidence des conditions sociales générales, en ignorant de façon dogmatique ce qui est vraiment original dans l'œuvre de l'artiste, du penseur ou du réformateur. Les conditions sociales qui sont des données générales ne sauront jamais expliquer les différences essentielles qui existent entre le génie d'un Beethoven et la médiocrité de ses contemporains, auteurs d'un grand nombre d'opéras et d'œuvres de musique de chambre. La généralité des conditions sociales ne pourra jamais expliquer, ni le caractère unique de la qualité d'une œuvre, ni le mystère de l'originalité. Ce n'est cependant pas là une raison de méfiance et d'hostilité à l'égard de la sociologie de la culture, puisque nous évitons selon notre programme toute antithèse dogmatique et stérile entre l'analyse sociologique et l'analyse esthétique, ainsi qu'entre l'unique et le général. Dès l'instant où elle prétendrait liquider l'unicité qualitative, l'originalité créatrice et les accents personnels qui font qu'une création de l'esprit ne ressemble pas à une autre, dès cet instant la théorie de la culture deviendrait « sociologisme » unilatéral, position radicale et non dialectique.

L'homme contemporain est obligé de raccorder sa conscience théorique à sa conscience pratique, d'utiliser les expériences historiques et spirituelles auxquelles nous assistons, afin de pénétrer plus à fond dans le secret des valeurs et de conquérir une philosophie des valeurs authentique, nourrie de la connaissance de toute l'histoire de la culture. Or on ne pourrait accéder à cette philosophie des valeurs authentique et complète, ni en suivant uniquement la voie psychologiste d'un Nietzsche ou d'un Dilthey, ni en faisant une description (incomplète) de la philosophie phénoménologique, ni en suivant la voie méthodologiste des néokantiens. Il manque à toutes ces positions la conscience de la totalité des facteurs impliqués dans le phénomène de la valeur, la méthode dialectique respectant la complexité des interactions aux moments de la genèse et de la fonction des valeurs, ainsi que la base méthodologique, à savoir, la dialectique matérialiste, qui permet d'éviter l'addition hétéroclite des éléments de la valeur.

Le régime socialiste a, par rapport aux régimes qui l'ont précédé, l'énorme avantage de pouvoir embrasser et mettre à profit de façon critique l'histoire de la culture universelle. Notre époque nous permet en même temps de voir comme du sommet d'une montagne tout ce que les différents peuples ont apporté au bilan de la culture universelle. Elle nous offre les conditions nécessaires pour élaborer de façon simultanée l'histoire de la culture nationale et universelle. Les faits de culture ont leur couleur nationale spécifique, car ils sont engendrés dans certaines conditions et en tel ou tel pays, ce qui signifie présence des traditions dans la création culturelle. Le sol qui fait pousser les créations spirituelles est la culture populaire — populaire par les tendances et les aspirations qu'elle exprime, par son contenu et sa forme. La culture socialiste a ainsi la possibilité de connaître, d'apprécier et de fructifier toute la culture universelle, car elle y retrouve les traditions humanistes qui caractérisent toute culture populaire des origines de la société jusqu'à nos jours.

MIHAI GHEORGHE: Esquisse pour céramique

M.G.

Souvenir perdu

Je voudrais, O ! comme, comme
Je voudrais m'en être allé

Vers les monts du petit homme,
Vers les monts où je suis né.

Les ans glissent, froide fonte
Dans les ornières du monde.

Mon village disparut
Au soleil du temps perdu.

Buffles de l'Apocalypse
Fixes, raides comme gypse

Pointillent sur ma mémoire
D'innombrables taches noires,

Et l'onde de mes rivières
Vogue à tort et à travers;

Seules quelques truites peuvent
De mes pensers faire un fleuve.

Maint humain a trépassé
Depuis que m'en suis allé.

Mais pourquoi surgit soudain
La fillette du moulin?

Je peignais avec envie
Mon paradis de jadis.

Le temps vrai était si laid !
Peut-être qu'un bouclier

Le cachait, tel petit chien
Nouveau-né qui n'y voit rien.

Or, la belle regardait
Les couleurs que je posais

Et mourait, mourait d'envie
De savoir peindre elle aussi

Car elle venait, peut-être
De la lignée de ces êtres

Qui éveillent les merveilles,
Qui allument les soleils,

Les étoiles vacillantes
Agrafées aux nuits brillantes

La fille voulait apprendre
L'art de peindre, l'art de prendre.

Je mis des mottes de paille
Sous sa nuque. Sous sa taille,

Sur ses deux seins radieux
Je mis deux ailes de feu...

Les ans glissent, froide fonte
Dans les ornières du monde.

J'ai si mal, quand me souviens
De la fille du moulin.

Pourquoi ai-je refusé,
Refusé de lui donner

Ce rêve tant convoité
Son joli conte de fées?

J'ai brisé par mon refus
Un futur pinceau perdu,

Un génie de la lignée
De ceux qui savent poser

Partout des fleurs de soleil
Et arcades sans pareilles

Et des âges renaissants
Par-dessus humains tourments.

J'ai brisé un arc-en-ciel,
Un prophète, un moi, un ciel.

Sans demander en échange
Le nimbe de quelque Archange.

En français par D. I. Suchianu

ŞTEFAN AUG. DOÏNAŞ

Ballade de la question posée par Parsifal

Dans une morne plaine légendaire
un vieux château de bronze, naguère
languissait sous la poussière.
La douleur comme une fanfare l'infestait
de tous côtés.
Car le Roi Pêcheur était malade, alité.
La maladie se vautrait dans les donjons,
Les lézards mettaient bas dans la pourpre et les draps
Les ogives s'écroulaient sur les balcons,
et de gouttelettes claires les seuils étaient suintants,
Car le Roi Pêcheur était souffrant
son châtiment pesait lourd dans les champs.
Le parfum de l'herbe, délicieux dans le temps,
en vague de puanteur tournoyait à présent.
Plus d'amour parmi les oiseaux et les fleurs,
car il était bien malade, le Roi Pêcheur.
Sur la voûte céleste, des signes apparaissaient
par le pinceau d'un peintre sinistre esquissés,
le phosphore clignotait dans les boiseries pourries,
stagnantes et puantes, les eaux avaient tari,
car le Roi Pêcheur était malade au lit.
Les forêts étaient des squelettes qui criaient

l'air dans la fange, comme un esclave, traîné
et tous les avant-toits à moitié écroulés
à travers lesquels le vent jaune chantonnait,
car le Roi Pêcheur est toujours alité.
Des quatre vents les chevaliers accouraient
pour demander au Roi où était le Graal sacré.
Mais, tous pénétrant dans la chambre dolente
prononçaient seulement des paroles consolantes,
oubliant de dire la phrase capitale,
et le Roi se sentait de plus en plus mal.
Les gardiens de la tour par quatre fois clamaient
et le lendemain, sous la cépée, l'on trouvait,
inertes et sans vie gisant,
les beaux et vaillants chevaliers errants.
Seul Parsifal, oubliant ce qui se doit,
durant son délire demanda au roi,
— qui languissait depuis dix ans déjà
attendant la phrase qui ne venait pas. —
— Messire, où se trouve le divin calice?...
Et voilà que soudain les forêts reverdissent
et les cités mortes, du limon rejaillissent
et les eaux bleu-clair la terre envahissent,
faisant danser leur écume joyeuse
comme les doigts de la pluie sur une lyre charmeuse.
Et le Roi de sa couche vivement se leva
ébloui, regardant avec admiration
les nouvelles récoltes pousser dans les vieilles contrées
les fleurs et les oiseaux s'enivrer de baisers,
en chantant pieusement sa résurrection.

En français par Mircea E. Balaban

A. E. BACONSKY

Petite ballade

Où que je sois, où que je puisse aller
Par le baiser de cette terre mon front est brûlé.
Aux étoiles rêvant, autrefois un enfant
Dessinait sur la neige ses frontières d'un bâtonnet tremblant,
Imaginant un monde de tourmente féerique...
Sa tête dorée, éclairant les ténèbres d'antan,
Ô comme elle disparaît avec son nimbe séraphique.
L'ormaie veille sur son retour dans le temps.

Puis vint un adolescent hanté par les chimères.
Souvent il s'attardait à voir s'évanouir dans le crépuscule l'ombre chère
Des aïeux. L'automne aux jaunes griffes l'enlevait
Dans les airs, puis le laissait redescendre et il planait
Au-dessus de sites mirifiques, grisé du désir
De voir le pays où tous les miracles font souffrir,
Jusqu'au jour où la migratrice marée inopinément
L'emporta quelque part entre le midi et le ponant.

Le jeune homme de plus tard avait l'humeur vagabonde.
Dans le faubourg désert de quelque ville
Il rentrait harassé d'au loin par le monde
Après de dures épreuves, souventefois stériles.
Dans la pierre sur laquelle il s'endormait, très tôt s'était gravé
Le leitmotiv de cette terre. Et la pierre de le lui répéter
En ses rêves, de son murmure ému:
Longtemps vaincu, jamais abattu.

Les ans ont ailes et flammes. Maintes illusions, maintes chaînes sont tombées,
Le jeune homme a péri et puis il s'en est retourné
Des cendres muettes de ceux voués à renaître toujours.
Entre le bien et le mal, sa pourpre trajectoire tour à tour
A inscrit ses douloureux méandres.
Comme en Octobre, ses jours s'effeuillèrent, tendres,
Dispersant leurs joyaux. Leur goût aigrelet
Survit en un homme qui voudrait être jeune encore et plus ne l'est.

Peut-être un vieil homme apparaîtra-t-il aussi. Qui sait...
Le baiser de cette terre, je le lui rendrai
Un jour, à coup sûr. Par les plaines, les champs,
Peupliers et chardons l'hiver me chanteront...
Et sur chaque pierre les passants et le vent
S'arrêteront pour effacer, changer la vieille inscription.
Et les pierres — idoles du chemin — porteront
Mon nimbe épars dans le crépuscule et dans le temps.

En rançais par Aurel George Boeşteanu

P A L B O D O R

La Vérité ne brigue pas...

(Fragment)

La vérité ne brigue pas des formes géométriques pures
j'ai vu des mensonges sphériques-dorés,

j'ai vu des meurtres beaux comme l'éclair,
et combien d'autres images !
La lune: canine immense, de sanglier;
Le soleil: un juron rouge sur le ciel.

Fleurs, cieux, soleil, noyau de la lumière:
tout cela est beau —
mais songez aussi à des vérités déplaisantes,
réveillez-vous la nuit avec la vague sensation du devoir non rempli
car le poète a toujours une vérité
non remplie pour le jour de demain

Le poète voit en une seule image
la photo matinale du soleil
la canine de sanglier de la lune
et le noyau rouge de l'explosion.
Le poète
le poète le plus humble

porte quelque part
comme entre deux couvertures
entre la couverture de la souffrance
et la couverture du bonheur
porte quelque part
l'image intégrale de la patrie:
un soleil: le noyau rouge du ciel

une mort: le jour d'hier,
un enfant: le siècle XXI —
pour que la poésie soit ardente comme la blessure du soleil,
pour que la poésie sache mourir lorsque la vie l'exige,
pour que la poésie toujours renaisse comme le siècle de demain

Aujourd'hui
le ciel est pâle
fendillé en dizaines de nuages —
mais la terre de la patrie
la poésie de la terre
est tout d'une pièce
comme une fleur non inventée.

En français par Aurel George Boeşteanu

André le Mort

André le Mort, André le grand
Brigand de Săltava,
Voleur de filles et de moulins à bras
Mourut. Oui. Quatre fois.

Or, la première, ce fut quand
Il reposait, tout justement,
Sa tête sur le beau sein blanc
D'une pucelle. Elle voulut
L'enterrer, mais onques ne put
Trouver son corps, par là, tout près.
Elle enterra donc le paquet
De vêtements ensanglantés.

Les corbeaux passent, l'an s'en va.
Les frusques vides gisent là
Sous une croix.
André le Mort, se lève tôt
Grimpe là-haut
Sur le côteau
Avec sa perche en peuplier
Pour mieux sauter
Dans un moulin, par l'embrasure
De la croisée.
Alors, par cette nuit obscure
On tire sur lui. Eh bien, cela,
Ce fut sa deuxième fois.
Il tombe dans une eau salaude,
Il se débat, clabaude,
Seul avec sa perche coincée
Dans la roue qui s'est arrêtée.

Il remonte de la gluante
De la puante.
Puis, l'an d'après, un an mal an,
Dans le désert du Bărăgan
Il remourut. Et ce fut là
Ce fut sa troisième fois.
Pincé, coincé, André promet
De s'en aller.
Mais le patron, le saligaud,
Lui dit de lâcher son couteau
Ce qu'il fit, d'ailleurs aussitôt.
Mais le patron, mais le salaud
Tira quand même et le tua.
Or, le vrai mort
Qu'on enterra
Fut l'autre, dont le corps
Pourrit, enseveli,
Couteau compris.

André le Mort ne pouvait pas
Mourir. Pourtant
Un soir d'automne agonisant,
Cette terrible quatrième fois
Lui arriva.

Déjà ses bras ne savaient plus saisir
Déjà ses pieds ne savaient plus courir
Seuls ses doux yeux pouvaient sourire.
Et ses cheveux blanchir
Ses cils touffus,
Ses gros sourcils barbus.
Et la maudite quatrième fois
L'alla chercher et le trouva.
Et le trouva dans les parages
De la lisière, d'un village.
Et on a pu alors le voir
Racontant des histoires
A des enfants. On le tua.
Depuis
On n'a plus guère ouï
Parler de lui.

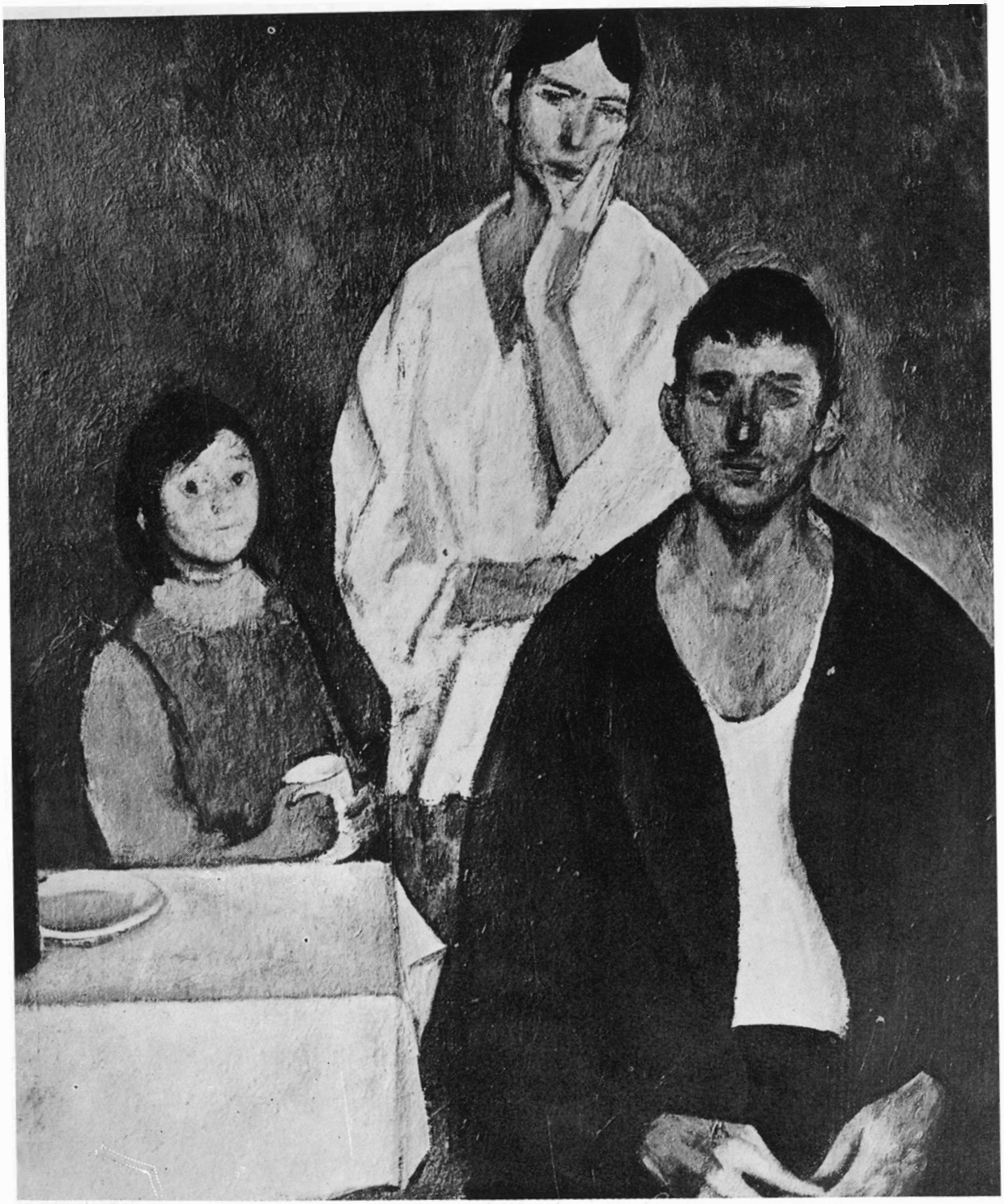
En français par D. I. Suchianu

Prière

Vienne la pluie
dans le désert du nid
où l'œuf tomba des mains de l'univers
sous des ailes couveuses,
vienne la pluie sur la première trace
laissée par le poulain sur le tympan de la plaine,
maintenant que les doigts du doute
enflent sans pitié au-dessus de nos têtes ;
à peine pouvons-nous encore aspirer, par leur fente,
de longs éclairs rassemblant les nuages, comme troupeaux de porcs
sous le fouet qui crépite.
Par le crible du ciel gluant
serrant ses flancs sur des os de lumière,
vienne la pluie ;
du couteau arraché à la terre
qu'elle divise et le jour et la nuit,
qu'elle rabatte de terribles portails de rouille
entre ma maison et ce pauvre monde au-dehors ;
vienne la pluie,
qu'elle établisse l'espace en profondeur
entre la racine de pommier et celle de la chouette,
qu'elle irrite les plaies sur les yeux de ma vitre
où naît un cimetière par jour ;
vienne la pluie,
qu'elle débouche au poinçon les mamelles de la reine
dans les rayons de miel désertés,
et qu'elle éparpille de ses armes la troupe de lions
sur les vertes collines de chasse.
Vienne la pluie — aérienne patrie où hibernent les aigles
et où la mort imbibe le roc clair.
Vienne la pluie.
Dans les hommes, les femmes repartent vers le Nord
et de nouveau, de nouveau,
mon sang a l'odeur de la terre.

En français par Annie Bentoiu

ION PACEA : Oiseau (gouache)



CORNELIU BABA: La Famille (huile)

Considérations sur le caractère spécifique national

par OVIDIU COTRUŞ

L'Œuvre d'art

Au cours du temps, le problème de la spécificité nationale a engendré d'innombrables confusions, dues à la façon — impropre du point de vue esthétique — dont il a été abordé. Ces confusions proviennent en grande partie du caractère absolu attribué à certaines attitudes propres à l'époque romantique, où cette idée a été formulée pour la première fois de manière explicite. Souvenons-nous que Herder, ce scrutateur d'idées et d'idéaux, fasciné — sous l'influence de Rousseau — par la pureté des origines, par l'âge de l'humanité, a considéré que la mise en valeur du folklore lui permettrait aussi de réaliser une œuvre de pédagogie sociale, très importante pour son temps voué à l'incertitude et à l'anxiété. Le recueil de poésies populaires d'Arnim et Brentano, consécutif à l'élan herderien, s'efforça — dans cet esprit — de mettre en lumière, par l'entremise de la création anonyme, la présence d'une âme populaire (Volksgeist), proposée comme remède contre le « mal du siècle ». Goethe lui-même — conquis par la spontanéité et la vigueur des chants populaires serbes, pas la grâce et la naïveté des poèmes populaires tchèques connus sous le nom de « Manuscrit de Kralove-Dur », par le charme des légendes celtiques — ratifia, dans un esprit classique, la passion vouée par les romantiques à la création anonyme. Mais, par opposition à ces derniers, qui voyaient et voulaient voir dans le folklore une expression particulière de l'individuel, de ce qui est spécifique à un certain peuple, Goethe entendait valoriser le folklore en tant qu'expression particulière d'une généralité, accordant une attention moindre à l'élément local, ethnographique. Sans se réclamer de l'esthétique classique, qu'il considérait comme périmée, Goethe essayait ainsi, en plein romantisme, de mettre en valeur le folklore selon une conception classique. Moins séduisante, parce que plus modérée, l'attitude goethéenne n'a pas eu une postérité aussi spectaculaire que l'attitude romantique. Or, cette postérité précisément est responsable d'un grand nombre d'hérésies, et en premier lieu de celle qui consiste à placer le problème sur des plans autres que celui de l'esthétique, afin de l'utiliser d'une manière pragmatique. Il était naturel qu'à l'époque du pré-romantisme, époque où les peuples acquéraient la claire conscience de l'idée de nation, l'accent fût mis avec un certain exclusivisme sur les éléments individuels, irréductibles, du folklore, dans le but d'exalter les énergies nationales. Il est également naturel que les hommes dominés par un idéal subordonnent absolument tout à la réalisation concrète de celui-ci. Ils ont non seulement le droit, mais aussi l'obligation morale d'être unilatéraux. Toutefois, le maintien permanent d'une vision unilatérale, quand l'état de fait qui l'a occasionnée est dépassé, donne lieu à des confusions, entrave et retarde la façon adéquate de poser et de comprendre ce problème.

La première et la plus importante confusion consiste à identifier le caractère spécifique national avec la culture populaire. Pour libérer notre esprit de cette confusion, il faut voir, au préalable, quelles en ont été les justifications. Il est indubitable que c'est dans la création anonyme, archaïque, de la période où la circulation des valeurs esthétiques était beaucoup plus difficile et où les peuples étaient condamnés à une relative autarcie spirituelle, que l'on peut entrevoir l'aspect originaire et authentique d'une culture sa matrice stylistique, comme dirait Lucian Blaga. Ce philosophe roumain a apporté une contribution impor' tante, encore insufisamment étudiée, à l'élucidation de ce problème. Une création anonyme archaïque-peut être insuffisante du point de vue esthétique, mais elle ne sera jamais hybride, si, bien entendu, elle n'a pas été hybridée par les interventions ultérieures du folkloriste. Cependant l'authenticité d'une création ne nous donne aucunement le droit de la proposer comme un modèle esthétique absolu, si grand et si justifié que soit notre besoin d'authenticité. C'est précisément l'actuelle tendance régénératrice qui, à un certain moment, a constitué la motivation psychologique de cette confusion. La thèse de Blaga relativement à la matrice stylistique, définie comme le réservoir inépuisable de virtualités graduellement actualisées tel un phénomène originaire qui se diversifie en prenant des aspects multiples dans le cadre du devenir concret d'un organisme — bien qu'elle ne tienne pas compte dans une mesure suffisante de l'importance du facteur historique dans la structuration de la physionomie spirituelle d'un peuple, a le mérite d'avoir ouvert une série de perspectives fructueuses quant à l'exploitation du phénomène roumain. Quoique le philosophe roumain ait manifesté une vive sympathie à l'égard de la création anonyme, défendant le droit à l'existence des cultures mineures à côté des cultures majeures, parce qu'elles sont des expressions également valables de structures spirituelles différentes, il repousse *de plano*, précisément par l'accent mis sur de telles différences de structures dans le cadre de la même « matrice stylistique », l'idée de la valorisation du caractère spécifiquement national qui se trouve dans l'œuvre des grands écrivains, par rapport ou par analogie avec la spécificité nationale résultant de la création populaire. « La circonstance qui fait que jusqu'à présent les vicissitudes des siècles ont empêché la « matrice stylistique » de se manifester dans sa plénitude, conséquente avec elle-même, autrement que sur un plan mineur et pour n'aboutir

qu'à une très florissante culture populaire (plus florissante que chez les peuples occidentaux), ne constitue pas l'élément d'un bilan définitif — écrit Lucian Blaga. A en juger d'après certains symptômes, nous avons des motifs suffisants d'espérer qu'à l'avenir notre esprit inconscient se manifestera aussi sur un plan majeur. Nous avons affirmé plus haut que notre « histoire » ne peut plus se réduire à une succession de formes ingénues, provenir d'elle-même, être parthénogénétique, pure, inaltérée. Il est également vrai, cependant, qu'une matrice stylistique existante demeure un vigoureux organe pour l'assimilation des influences étrangères. Elle peut se manifester en dépit de toutes les inductions spirituelles extérieures. Notre matrice stylistique ne pourra plus être, certes, préservée de telles inductions. Prise dans le réseau des déterminations continentales, elle utilisera toujours, désormais, un matériau et des formes d'emprunt. Elle n'en pourra pas moins affirmer, toutefois, sa souveraineté. » *(L'espace mioritique)*. Cette citation détermine nettement la position de Blaga à l'égard de l'attitude erronée adoptée par certains théoriciens roumains (rattachés aux courants « *semănătorist* » ou « *poporanist*» *)* qui, d'une part, proposaient la littérature populaire pour unique source d'inspiration et modèle esthétique absolu (en se basant sur des raisons d'ordre extra-esthétiques, comme, par exemple, l'argument de la « santé morale »), et qui, d'autre part, demandaient aux écrivains de se pencher exclusivement sur les réalités nationales, en répudiant les influences étrangères, considérées comme pernicieuses pour notre fonds originaire. Or, ce n'est pas au moyen d'un programme thématique et restrictif que l'on peut sauvegarder le caractère spécifique d'une culture — ce n'est pas par le refus de la synchronisation, comme dirait Eugen Lovinescu, que l'on y parvient — mais au contraire par une manifestation créatrice aussi variée que possible des communautés et, notamment, des individus appartenant à une nation (à partir du XIX siècle, la création anonyme a cessé de jouer un rôle prépondérant dans la culture roumaine). D'ailleurs, le caractère spécifique de la culture d'une nation ne cessant de se définir aussi longtemps que dure cette nation même, il n'est pas possible de savoir avec précision ce qu'il convient effectivement de sauvegarder. On proteste contre une littérature non parce qu'elle contrevient au caractère spécifique national considéré comme tel, mais parce qu'elle contredit l'idée que l'on s'est faite, à un moment donné, de cette réalité en permanent devenir. La tendance à figer la littérature dans un univers thématique déterminé, à l'immobiliser dans des procédés de composition accrédités et vérifiés par une expérience littéraire passée, trahit un esprit conservateur, qui empêche certaines potentialités esthétiques réelles de faire la preuve de leur validité et, implicitement, de leur spécificité. La spécificité n'est rien d'autre que la conséquence de la validité esthétique d'une création artistique, en d'autres termes sa capacité de déterminer un mouvement significatif dans le cadre de la littérature (voire des autres arts) où elle a paru. Une création artistique n'est pas spécifique, elle le *devient* au moment où, par l'influence qu'elle exerce, elle fait la preuve de sa validité esthétique. C'est seulement dans le cas où, au long de plusieurs générations (il faut savoir attendre, puisqu'il existe des créations qui ne peuvent être assimilées que difficilement), elle demeure solitaire et ne détermine aucune évolution de la conscience esthétique d'un peuple, c'est seulement lorsqu'elle fait la preuve de sa non-intégration réelle (il ne s'agit pas de non-intégration apparente), que nous sommes autorisés à la considérer comme non spécifique. On pourrait apporter à cette thèse l'objection suivante : si le principal critère de détermination du caractère spécifique d'une œuvre d'art est son aptitude de se laisser absorber par l'expérience artistique d'un peuple, en ce cas, des écrivains comme Shakespeare, Dostoïevski, Rilke, etc. peuvent être considérés aussi spécifiques pour n'importe quelle littérature européenne que pour leurs propres littératures. Nous répondrons à cette objection en nous prévalant de la manière goethéenne de comprendre et de valoriser le folklore, et en l'appliquant à toutes les créations spirituelles d'un peuple. Une création est spécifique du fait qu'elle est une expression particulière (structurée en profondeur par une série de facteurs qui la marquent de leur empreinte, parfois en conformité avec les intentions conscientes de l'auteur, mais d'autres fois en dehors ou même à l'encontre de celles-ci) du général, c'est-à-dire de l'humanité. Nous sommes réceptifs à l'œuvre de Balzac parce que nous avons accès à l'universel, mais par le fait que la manière d'assimiler Balzac se rattache à certaines particularités spécifiques, il est permis de parler de l'existence d'un type particulier d'influence que l'œuvre du grand écrivain français exerce sur la littérature roumaine, différent de l'influence exercée par celui-ci sur la littérature allemande. Ceux qui contestent la légitimité du problème soulevé par le caractère spécifique national seraient donc amenés, logiquement, à déclarer qu'une discipline aussi intéressante et riche en suggestions que la littérature comparée est un pur non-sens.

Nous connaissons cependant aussi le cas dramatique de l'écrivain déraciné qui, sans y parvenir, tente de s'intégrer dans une culture étrangère. Un exemple de ce genre nous est fourni par Panaït Istrati. En effet, l'œuvre de l'écrivain roumain, écrite en français, n'a exercé aucune influence sur la littérature française, en dépit de la surprise causée par ses livres au moment de leur parution. C'est là une preuve éloquente du fait que l'emploi d'une langue, bien qu'étant un facteur très important, ne suffit pas à un auteur pour s'intégrer dans une culture étrangère. La langue est un véhicule au moyen duquel se transmet une expérience subjective, conditionnée par une série de facteurs objectifs que ne peuvent annihiler des vêtements d'emprunt. Selon nous, Panaït Istrati demeure un écrivain roumain de langue française, et son œuvre ne peut être intégrée et valorisée que dans la littérature de son pays d'origine, parce qu'elle n'est qu'une expression particulière de l'individuel, trop rattachée à certaines circonstances et trop envahie par des éléments pittoresques et par la couleur locale pour atteindre à une audience universelle, bien qu'elle ait bénéficié de l'avantage d'une langue de large circulation. Il est probable que c'est justement aux éléments qui ont assuré à ses livres un succès de curiosité lors de leur parution qu'est dû l'oubli relatif où il est relégué aujourd'hui. Les significations générales présentes néanmoins dans cette œuvre (sans

quoi elle ne ferait l'objet d'aucune discussion) prennent un relief plus saisissant dans le cadre de la littérature roumaine, par les éléments mêmes qui se sont avérés non intégrables, après avoir épuisé leur aspect insolite, dans la littérature française. Ce fait ne prouve d'ailleurs pas l'impossibilité de l'intégration, mais seulement la non-intégration de Panaït Istrati. Nous tenons à attirer l'attention sur une autre confusion, née du désir d'utiliser de façon pragmatique des thèses concernant le caractère spécifiquement national dans le but d'exalter les attitudes nationalistes ou même racistes. L'appartenance ou la non-appartenance sanguine à une certaine communauté ethnique n'est pas déterminante par elle-même, dans le problème qui nous intéresse. Un Adalbert von Chamisso, un La Motte-Fouqué et d'autres, français d'origine, se sont entièrement assimilés à la littérature allemande et une connaissance du romantisme allemand ne saurait se dispenser de l'étude de ces écrivains, pas plus que le Polonais Joseph Conrad ne pourrait manquer dans l'ensemble de la littérature anglaise moderne. Cela est probablement dû à la force d'induction de la matrice stylistique, qui non seulement assimile et intègre les influences étrangères, mais (et, sur ce point, nous nous séparons de Blaga) oblige en outre — par l'entremise de la langue et de l'expérience communes, dans le cadre de conditions de vie similaires et d'une expérience partagée — des personnes provenant de communautés nationales différentes à se soumettre dans une plus ou moins grande mesure (tout dépend de la plasticité de l'individu) aux mêmes normes qui fermentent sans cesse dans les tréfonds. Par là nous refusons, l'estimant insuffisante, une représentation statique de la matrice stylistique, puisque nous admettons des possibilités de mutation à l'intérieur de celle-ci, sous l'action convergente et continue d'un certain nombre de facteurs extérieurs. Contraint de répondre longtemps aux mêmes sollicitations, « un peuple acquiert certains traits déterminants qui expliquent son essence », comme l'affirme avec une grande pénétration le philosophe roumain Athanase Joja dans son étude *Portrait spirituel du peuple roumain*. C'est pourquoi — s'il est parfaitement naturel que certains linguistes étudient la langue roumaine dans le cadre général des langues romanes— nous considérons comme dépourvue de toute justification la tendance, soutenue dans le temps par Nicolae Iorga, de subordonner l'étude de la littérature roumaine à l'étude des littératures romanes. Je ne vois pas les points communs qui pourraient être établis entre la littérature portugaise, créée par un peuple de navigateurs désireux de conquérir les océans, et l'expérience historique totalement différente d'un peuple de pâtres et d'agriculteurs, vivant à l'autre extrémité du continent. Plus importante que la communauté de races est la communauté des destinées, et, de ce point de vue, il nous semble juste d'étudier le caractère spécifique national roumain en comparaison avec le spécifique des autres littératures sud-est européennes ou balkaniques (serbe, bulgare, etc.), avec lesquelles nous avons en commun une série de motifs artistiques (par exemple la légende de *Maître Manole*). C'est justement l'étude des différents modes d'assimilation des mêmes motifs qui nous donne un critère différentiel très précieux pour la détermination du caractère spécifique national roumain.

L'insuffisance du critère de la pureté ethnique est manifeste dans le cas des peuples formés par une immigration provenant de tous les coins du monde, et notamment en ce qui concerne la culture produite par ces peuples. C'est ainsi que toutes les races et toutes les nations ont apporté leur contribution à la formation du peuple américain. Or il existe aujourd'hui une nation américaine puis clairement et plus précisément délimitée que, par exemple, la nation suisse, qui est restée davantage une association libre de peuples vivant ensemble sur un même territoire, sans produire pour autant une culture nettement originale, avec des traits essentiellement spécifiques. Dans le cadre de la culture américaine, Walt Whitman s'est avéré jusqu'à l'heure actuelle, par l'influence qu'il a exercée, plus spécifique, plus représentatif de l'*éthos* américain qu'Edgar Poe, lequel a marqué, par contre, d'une empreinte plus profonde la littérature européenne ultérieure. J'ai utilisé cet exemple pour mettre en évidence une autre confusion relative au caractère national, à savoir la confusion entre la valeur esthétique et la valeur représentative de l'art. Elle tire son origine de la conception selon laquelle le caractère national est considéré comme le critère unique de détermination de la valeur d'une création artistique. Le problème est mal posé car, comme nous l'avons indiqué ci-dessus, il existe des cas où le caractère spécifique d'une œuvre d'art ne se manifeste pas dès le début. Or, dans le cas donné, le critère s'avère inopérant. Il est, de même, indiscutable que dès l'instant où une création littéraire porte témoignage — intentionnellement ou non — d'une certaine expérience subjective du réel (le rêve est lui-même partie intégrante du réel), l'œuvre fera, avec le temps, la preuve de sa spécificité. L'universalité et la spécificité sont des termes corrélatifs. qui ne peuvent se substituer l'un s l'autre, Mais tandis que la valeur esthétique, garantie de l'universalité, est intrinsèque à l'œuvre d'art, àa valeur représentative varie en fonction de ce que nous appelons l'esprit de l'époque. Celui-ci se définit par la mise en valeur de certaines potentialités originaires au détriment de certaines autres. Par ce fait, de telles valeurs se conditionnent réciproquement, sans pouvoir être identifiées. Si une création n'a pas de valeur esthétique, elle ne deviendra jamais représentative. La poésie de George Coşbuc a été et continue d'être représentative du caractère national roumain parce qu'elle a une valeur esthétique. Mais, bien que moins représentative, la poésie d'Alexandru Macedonski n'a pas une valeur artistique moindre ; tout au contraire, selon les avis les plus autorisés, elle représente un sommet du lyrisme roumain. Le caractère national est une garantie de l'authenticité d'une œuvre d'art, car il prouve qu'elle n'est pas bâtie sur le sable, mais qu'elle plonge profondément ses racines dans un sol vivifiant. Une œuvre qui n'adhère à rien et ne peut s'intégrer finalement dans une continuité reste un produit hybride, élaboré en marge de l'existence. Voilà ce qu'ont très bien compris Eminescu et Brancusi, Arghezi, Blaga et Sadoveanu, et c'est pourquoi on ne peut reprocher à leur œuvre le manque d'authenticité, même dans les moments où leur inspiration fléchit. Composante absolument nécessaire de la valeur de l'œuvre d'art, le caractère national n'est cependant que l'une des composantes qui, conjointement à d'autres, participe à la constitution de

l'univers artistique d'un écrivain. Nous nous trouvons dans une situation paradoxale et apparemment contradictoire. La grande œuvre d'art institue une rupture dans le développement du phénomène artistique, elle nous apparaît comme une réalité artistique autonome, non réductible à ses antécédents ni à ce qui la conditionne. Elle est grande par ce qui la différencie de tout ce qui la précède. Mais le caractère spécifiquement national implique justement son placement sous une coupole unificatrice. Quand cet élément de rupture lui-même dévoile son caractère spécifique — frayant une voie vers l'avenir tout en révélant ses liens avec le passé — et s'intègre dans une continuité, alors nous nous rendons compte que la rupture significative qui nous a dérouté n'a été, en fait, qu'un saut qualitatif en avant.

La Personnalité artistique

Non moins actuel qu'à l'époque du romantisme, le problème du caractère national a cependant été placé, à notre époque, dans un contexte spirituel totalement différent. C'est devenu un problème de philosophie de la culture (cette discipline philosophique a pris naissance au siècle dernier, mais n'a acquis son autonomie qu'à notre époque) et de psychologie abyssale. Les artistes et les penseurs modernes ont témoigné un intérêt tout particulier aux créations dans lesquelles se sont matérialisées les expériences spirituelles de l'homme primitif. Depuis les analyses morphologiques de Leo Frobenius jusqu'aux reconstitutions structuralistes de Claude Lévy-Strauss, depuis l'attention accordée par les expressionnistes à l'art primitif jusqu'aux tentatives faites par les surréalistes pour déchiffrer les significations oniriques de cet art, la culture moderne a subi une véritable fascination exercée par l'élément ancestral, éprouvant le besoin de retrouver les sources originaires de la vie spirituelle des différents types de communautés dont se compose l'humanité. Cette attraction de l'élément originaire est sans doute la marque de l'aspiration à l'authenticité d'un monde anémié par son excès de lucidité. La remise en valeur de la pensée mythique et du folklore dans un esprit totalement nouveau a graduellement libéré l'esprit d'une série de préjugés positivistes quant à la mentalité primitive. Les documents ethnographiques n'ont plus été « inventoriés » à la manière positiviste, pour illustrer la loi des trois stades, mais ont été interprétés beaucoup plus librement, afin de faire ressortir des structures et des significations ignorées par l'esprit scientiste du siècle dernier. Certaines personnes ont interprété l'intérêt témoigné par notre époque aux phénomènes singuliers et irréductibles comme le symptôme d'un nouveau romantisme. Il ne s'agit pas, pour l'instant, de discuter cette affirmation, mais il est clair que l'esprit moderne répugne (non seulement en matière d'art, mais aussi en matière de science) à des explications unificatrices qui se réclament exclusivement des schémas déterministes, très actifs dans la science du XIXe siècle.

Toutefois, si l'étude des créations primitives peut nous offrir l'image expressive du fonds originaire, de la matrice stylistique d'une culture, le caractère spécifiquement national — n'étant pas, comme nous l'avons vu, une réalité statique — ne peut être déterminé une fois pour toutes. Véritablement spécifique est seulement l'œuvre par laquelle se révèle à nous une nouvelle composante de l'âme nationale, actualisant, par l'entremise de certains modes d'expression non expérimentés jusqu'à cette date, les virtualités originaires d'une culture. La matrice stylistique marque fatalement de son empreinte toutes les créations, anonymes ou individuelles, d'une culture ; mais elle s'objective dans des réalisations aussi variées que possible, tout comme le plasma germinatif, qui transmet certains caractères fondamentaux de l'espèce, mais toujours organisés sous la forme de constellations différentes. Les éléments communs qui rapprochent et apparentent les diverses créations culturelles ne peuvent être mis en lumière que par l'entremise des éléments de différenciation. En établissant des différences, nous faisons aussi ressortir, implicitement, les rapprochements. Mihaï Eminescu, Ion Creangă, Tudor Arghezi, Mihaïl Sadoveanu, Lucian Blaga, sont devenus des écrivains spécifiquement nationaux par le fait même qu'ils ont eu une manière personnelle, exclusive, d'être spécifiques. L'intégration de leur création dans le concept unificateur de spécificité serait impossible sans l'existence des traits absolument personnels et irréductibles qui les font différer les uns des autres. Le caractère national implique *l'unité dans la diversité*, et l'on peut dire qu'une culture est d'autant plus spécifique (avec des notes personnelles plus accentuées) que les éléments composants de son unité sont plus divergents. Ainsi, entre les romans picaresques et les chants spirituels de Jean de la Croix, entre les poésies de Gongora et le folklore espagnol, entre Cervantes et Quevedo, la distance est aussi grande qu'entre Rabelais et Racine, entre Balzac et Mallarmé, entre les poèmes de Saint-John Perse et les chants populaires français. Mais, sur cet arrière-plan de profondes dissemblances, les rapprochements et les points de similitude, que le temps seul est en mesure de mettre en valeur (la critique ne jouant que le rôle de facteur auxiliaire) sont véritablement significatifs et peuvent être utilisés pour la détermination du caractère spécifiquement national. Le fait de contester une œuvre littéraire parce qu'elle ne correspond pas à une idée cristallisée de spécificité paralyse le développement normal du phénomène artistique. Il se pourrait, en effet, que ce soit précisément l'œuvre contestée qui, en révélant d'autres potentiels originaires, ignorés jusqu'alors, enrichisse le contenu de la notion de caractère spécifique (il s'agit d'un enrichissement dialectique) d'éléments nouveaux qui ne pouvaient être prévus au niveau antérieur. Faute d'une compréhension dialectique du caractère national en tant que processus en permanent devenir, les plaidoyers en faveur de cette thèse ne peuvent que freiner la libre manifestation des énergies créatrices

d'un peuple. « Le peuple roumain — comme le disait le philosophe roumain Athanase Joja — a créé lui-même, au cours des temps, sa physionomie morale. Cette physionomie est le résultat de sa propre activité sociale et spirituelle » ; car l'homme — disait Marx — « en agissant sur la nature extérieure et en la transformant, transforme en même temps sa propre nature ». Telle est la raison pour laquelle seules les grandes personnalités artistiques, celles qui, en enrichissant le contenu, élargissent implicitement la sphère de la notion de caractère spécifique, peuvent être prises en considération lorsqu'on entend analyser une littérature à ce point de vue. Si quelqu'un n'a pas une façon absolument personnelle d'être spécifique, il ne pourra jamais *devenir* spécifique, pour prestigieux que soient les modèles dont il se réclame. Toute reproduction extérieure est un attentat à la spécificité, comme le sont les produits d'artisanat, qui imitent l'ornementation de l'art populaire, mais ne parviennent jamais à retrouver l'élan créateur originaire, le souffle intérieur qui a présidé à la naissance de celle-ci. C'est pourquoi la confrontation de telles œuvres peut mener uniquement à l'établissement de certains rapports de filiation qui n'intéressent que l'historien littéraire préoccupé par l'étude des phénomènes d'« épigonisme », et jamais à une compréhension plus adéquate de l'idée de spécificité. En échange, la confrontation entre la poésie de George Coşbuc et celle de George Bacovia, par exemple, qui sont les produits de deux sensibilités opposées et de deux climats artistiques totalement différents, est très significative du point de vue qui nous intéresse. Bien que sous l'aspect de la sensibilité et de la formation spirituelle Coşbuc soit plus proche de Bürger ou de Uhland que de Bacovia, qui est plus près de Rollinat ou de Rodenbach, leurs caractères communs — révélés avec le temps, et par lesquels les deux poètes, en dépit des différences existantes entre eux, diffèrent l'un et l'autre des Allemands et des Français mentionnés ci-dessus — expriment leur participation à la même matrice stylistique. De ce fait, le caractère national spécifique d'une œuvre n'est pas conditionné par la constitution psychique particulière des différentes personnalités créatrices. Considérés sous cet angle, tous les types cyclothymiques — qu'ils soient Allemands, Russes, Américains ou Roumains, se rapprochent davantage les uns des autres que des schizophrènes de leur propre communauté nationale. Par ailleurs, des hommes nés à la même époque, appartenant à la même atmosphère littéraire, sont plus proches entre eux quant à la *Weltanschauung* et à leur situation existentielle dans le monde, qu'ils ne le sont de leurs conationaux, formés sur d'autres coordonnées spirituelles. Novalis, Nerval et Coleridge sont, à cet égard, plus proches entre eux qu'ils ne le sont, respectivement, de Lessing, de Voltaire ou d'Addison. Les éléments qui, par-delà toutes les différences, englobent Lessing et Novalis dans une unité distincte de celle qui réunit Voltaire et Nerval, sont porteurs de spécificité nationale. Mais par le fait que ces éléments sont peu visibles et qu'ils se divulguent plutôt dans « le rythme intérieur » d'une création, comme le dit si justement Lucian Blaga, que dans les thèmes et les motifs de celle-ci leur perception suppose un sens très développé des impondérables. Celle-ci est aussi une manière d'intuition eidétique, capable de découvrir, sous les diverses formes du devenir, ce qui demeure identique à soi-même. L'artisan de cette intégration est le temps. Au niveau de leur époque, Lamartine ou Hugo ne percevaient pas (et ne pouvaient percevoir) les points communs entre eux et leurs devanciers, les classiques, dont ils tenaient à se séparer avec ostentation. Au niveau de l'époque à laquelle elles apparaissent, les différences voilent les similitudes ; après quelques générations. les différences, sans s'annuler comme telles, permettent néanmoins de discerner les similitudes. Ce n'est qu'après s'être intégré dans une continuité que la nouveauté révèle sa participation à une unité préexistante. Paradoxalement, nous pouvons dire que l'unité d'une culture ne pourrait jamais être réalisée si elle n'existait depuis toujours.

L'histoire des littératures nationales est un déroulement de moments successifs, par lequel se révèle l'unité du fonds originaire d'un peuple sous ses manifestations les plus diverses. Car — de même que la spécificité de l'œuvre d'un écrivain ne peut être mise en évidence que par la comparaison et l'opposition avec les œuvres d'autres écrivains — la détermination du caractère spécifique d'une culture implique la comparaison avec d'autres cultures, différentes, mais qui se sont développées à partir d'une racine commune. Ainsi, toutes les cultures européennes ont leur origine dans la culture gréco-latine et dans la spiritualité chrétienne, tout en comportant de très importantes alluvions d'éléments orientaux. La comparaison entre la culture française et la culture allemande, par exemple, est absolument nécessaire pour déterminer le caractère spécifiquement national de chacune d'entre elles, tandis que la comparaison avec la culture japonaise n'apporterait aucune clarification en ce sens. Seules les différences qui nous permettent d'entrevoir des fonds originaires voisins peuvent nous être utiles pour résoudre ce problème.

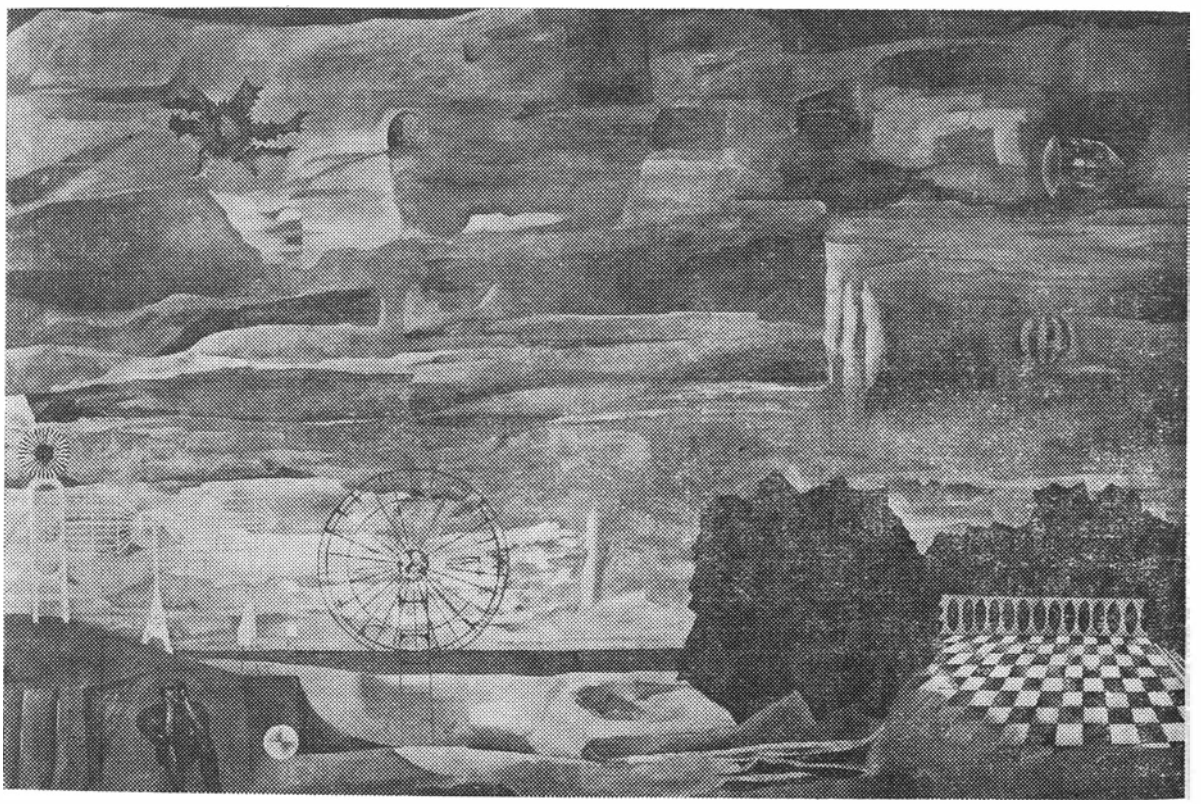
Des différences originaires radicales, comme par exemple entre les cultures japonaise et chinoise d'une part et les grandes cultures européennes d'autre part, servent seulement à déterminer des entités spirituelles ayant une aire très vaste — par exemple : la culture européenne et la culture asiatique — résultantes organiques de la coexistence et de l'interdépendance de toutes les cultures nationales de l'un ou l'autre continent, ayant la même origine et se développant dans des conditions similaires.

Le problème du caractère national ne peut se poser que dans le cadre d'un contexte *inter-national* de la littérature, de même que seule l'existence d'une littérature universelle nous donne le droit de parler des littératures nationales en tant que membres participant à la vie d'un organisme d'autant plus unitaire et plus complexe qu'il est plus différencié. En ce sens, les grandes personnalités créatrices sont porteuses de spécificité nationale pour autant que leur œuvre est réalisée sur le plan des valeurs universelles. Dans ce domaine comme dans tant d'autres, Goethe a parfaitement compris le sens d'une telle corrélation, en ouvrant — dans le problème du caractère national — la perspective la plus juste, précisément parce qu'elle est la plus équilibrée.

Il existe une thèse selon laquelle la politique et la science moderne (particulièrement la cybernétique), par leur action unificatrice, effacent les différences entre les peuples, préparant un type de société où le problème du caractère spécifiquement national cessera de se poser, deviendra un pseudo-problème. Il est évident que les machines électroniques ne tiendront pas compte de l'existence de certains facteurs de structuration inconscients. Nous sommes assez sceptiques pourtant quant à la possibilité de la technocratie moderne d'étouffer le frémissement orgiaque de la vie. Nous ne croyons pas qu'il soit possible à l'esprit calculateur et froid d'éliminer finalement l'imprévu de notre existence — ou, pour recourir à la terminologie d'une parabole de Paul Claudel, qu'*Animus* interrompe à jamais le chant d'*Anima*. Le conflit entre l'esprit et l'âme (entre *Geist* et *Seele)* — ou, pour employer une expression plus actuelle, entre *Eros* et la civilisation moderne — n'a pas pris fin. Cet article ne se propose pas d'envisager les symptômes qui font croire que l'on est encore bien loin de résoudre ce conflit. Tous les symptômes, au contraire, semblent indiquer que l'humanité traverse une période qui remet en doute non seulement la légitimité, mais aussi la possibilité d'existence d'une société exclusivement technocratique, nouvelle aliénation de l'humanité par excès d'esprit théorique.

En ce qui concerne la culture socialiste en voie de constitution — du fait de son caractère humaniste, du respect qu'elle témoigne à la personne humaine dans son intégralité et dans sa complexité contradictoire — elle ne peut admettre le caractère unilatéral d'une conception technocratique de la société. Universelle par ses aspirations et ses perspectives, la révolution se déploie, en tant qu'expérience historique concrète, conformément aux données structurales et à l'expérience historique de chaque peuple. Pour être authentique, la littérature révolutionnaire doit tenir compte des mêmes éléments. Son caractère spécifique ne constituera pas un attentat à son universalité (comme le croient ceux qui confondent internationalisme et cosmopolitisme), mais, au contraire, une garantie d'authenticité.

FLORIN NICULIU: Intervalles (huile)



MIHAÏL SADOVEANU

Les Frères*

Sous ce titre sont réunis deux brefs fragments du roman historique Nicoară Fer-à-Cheval *(1962), évoquant certains épisodes de la lutte pour l'indépendance de la Moldavie au XVIe siècle. Les deux héros du livre — Ion le Terrible et Nicoară Fer-à-Cheval — sont unis non seulement par des liens de sang, mais aussi par un tragique destin commun: tous deux ont consacré leur vie à la cause de la liberté de leur peuple, tous deux sont victimes de la trahison des boyards et tous deux sont tués sur l'ordre de la Sublime Porte.*

— Sachez donc, Messires, que notre voïvode Ion fut de ces braves qui n'apparaissent en ce monde que de loin en loin, mais dont ensuite les peuples se souviennent longuement. Cependant, Sa Grandeur n'a pas seulement brandi l'épée avec vaillance: non moins remarquable était sa sagesse. Il s'est, au cours de nombreuses années, entendu à amasser de l'or en se livrant au négoce des pierres précieuses, car il tenait à se rendre maître de cette terre moldave, non point pour son seul et coupable avantage, mais bien pour rendre au pays son ancienne liberté et pour arracher à l'oppression des boyards ses sujets accablés d'impôts. Oubliés de Dieu même, ces pauvres gens ne pouvaient trouver miséricorde qu'auprès de leur Voïvode.

« Ceux qui peinent sont le sel de la terre », a dit un jour Sa Grandeur, à la célébration de la fête de Saint Jean-Baptiste, en l'église métropolitaine de Jassy. Puis, lors du banquet donné ce même jour au palais princier, il aurait prédit en riant qu'un temps viendrait sans faute où notre Seigneur Dieu recevrait d'autres hôtes en Son paradis, et qu'alors il n'y aurait plus, là-haut, que des boyards, cependant que le menu peuple jouirait ici-bas des bienfaits de l'existence.

« La lance d'or transperce les murailles », disait aussi Sa Grandeur en songeant aux Turcs. Il leur donna donc de l'or et accéda ainsi au trône de Moldavie. Et, dès qu'il vint dans notre pays, il n'eut trève ni répit qu'il n'y soumît les boyards et n'en chassât les envahisseurs ismaélites.

Il dépensait tout son avoir pour entretenir des hommes d'armes, et, de son doigt, menaçait le bourreau pour le déterminer à ne jamais s'octroyer de repos, mais à brandir toujours son glaive au tranchant bien affilé. Certains grands boyards furent raccourcis d'un empan, d'autres durent prendre le chemin de l'exil. Leurs fortunes furent inscrites par les scribes du trésor princier dans les registres du pays. Et c'est ainsi qu'au bout de deux ans le Prince acquit toute la puissance qu'il avait souhaitée. Enfin, lorsqu'il eut réuni assez de soldats payés de bon argent et que tout le pays se fut réuni autour de lui, et quand il eut chassé les beys et begler-beys, et qu'il eut fait garder tous les passages du Danube, tout le monde comprit qu'un lion s'était dressé au septentrion du grand Empire.

— ...un lion aux confins de l'Empire... marmonna, tout frémissant, un petit vieux, le père Savu.

— Notre prince Ion mettait tout son espoir dans le peuple, qui s'était soulevé de toutes parts pour répondre à l'appel de Sa Grandeur. Le prince Ion avait une conviction et un jugement: une nation entière, disait-il, est plus puissante que toutes les troupes mercenaires. Celles-ci s'éparpillent comme poussière, alors que la nation subsiste, car elle sait qu'il lui faut défendre son existence même. C'est ainsi que Sa Grandeur a pu vaincre les armées de nombreux envahisseurs, dont les os blanchissent encore les champs de bataille à Jilişte, Bender, Brăila et Cetatea-Albă.

Cependant l'Empire levait d'autres troupes sans nombre, en Roumélie et en Anatolie, et les précipitait sur le sol de la Basse Moldavie. Ahmed Pacha conduisait des centaines de milliers d'Ismaélites, et Adel Ghiraï de son côté, cent mille hommes de Crimée; Sa Grandeur, avec ses

hommes d'armes, moins nombreux mais plus âpres au combat, avait dressé son camp au milieu des bois et des marécages, dans un lieu désert où les aurochs étaient rois.

Le vieillard murmura de nouveau:

— ...mère Cireașă, c'est au royaume des aurochs que sont allés nos fils...

— Et il y avait également, avec Sa Grandeur, une troupe montée comprenant des boyards qui lui avaient juré fidélité, et dix-sept *sotnias* de Zaporogues des bords du Dniepr, auprès desquels se trouvait l'hetman Nicoară Fer-à-Cheval, frère utérin de Sa Grandeur, un brave entre les braves, à qui les cosaques chantaient des hymnes de gloire. Et d'autres épées illustres vinrent aussi, des bords du Dniepr, pour combattre les envahisseurs païens.

Avant la bataille de Cahul, le prince avait tenu conseil de guerre avec les commandants d'ost, et devant Sa Grandeur se tenaient aussi bien les grands du pays que les dirigeants de la paysannerie.

C'est alors que le boyard Buzenchea murmura à l'oreille du prince Ion:

— Il aurait mieux valu, notre Maître, ne pas nous placer côte à côte avec ces paysans aux mains noueuses.

— Noueuses, en effet, répondit Sa Grandeur; mais elles manient aussi bien la lance que la faux, et s'il n'y avait pas ce menu peuple, il n'y aurait pas non plus de boyards.

Peut-être de telles paroles firent-elles réfléchir le commandant Irimia, qui, par des émissaires secrets, prit langue avec les païens; aussi quand Ahmed-begler-bey se rua sur le camp retranché des chrétiens, du côté de Cornul-Dumbrăvii, la cavalerie des boyards passa-t-elle, tous étendards déployés, du côté des *navraps* [1] de l'Empire.

Alors Sa Grandeur, avec un terrible courroux et s'appuyant seulement sur les Zaporogues et les paysans libres du pays, sabra les envahisseurs, les mit en pièces, cependant que les hommes de la piétaille assaillirent de part et d'autre l'armée ennemie à coups de lances, morcelant leurs rangs et les boutant dehors. Quand vint le soir, le prince se retrouva au milieu des siens, dont le nombre était réduit, alors qu'au loin les feux de la horde ennemie brillaient comme les étoiles du ciel.

— ...mère Cireașă, les feux, au loin, étaient comme les étoiles du ciel...

— C'est bien vrai, père Savu; alors Sa Grandeur a ordonné à ses troupes fidèles de se retirer vers Roșcani.

Quand ils firent halte à Fința, dans un lieu enclos de palis, préparé à l'avance, ses amis, les chefs des Zaporogues et ceux des paysans vinrent trouver le prince pour le décider à sauver sa tête, en se retirant par des chemins dissimulés, dont ils avaient connaissance.

— Seigneur, partez tout seul et laissez-nous ici, ont-ils dit. Des hommes d'armes comme nous, il s'en trouve encore; mais un voïvode comme Votre Grandeur ne saurait être remplacé.

— Que non, mes frères, c'est avec vous que je veux mourir. Que ma tête tombe là où tomberont les vôtres!

Or, les armées turques cernèrent de toutes parts le camp retranché.

Pendant six jours et six nuits, l'armée des chrétiens se trouva sans pain et sans eau. Pendant la nuit, les hommes étendaient leurs chemises sur l'herbe afin qu'elles fussent humectées de rosée, et ils y rafraîchissaient leurs lèvres brûlées.

Le prince tenta plusieurs sorties téméraires. Il n'y réussit point. Alors, parce que le begler-bey Ahmed lui avait envoyé des émissaires, il finit par céder, pour sauver ceux qui lui étaient restés fidèles.

Sa Grandeur le prince Ion devrait être mené vivant à la Sublime Porte, devant le Sultan Selim.

Or donc, Sa Grandeur pénétra sous la tente du begler-bey et lui dit:

— Tu as juré, Ahmed-bey, de me laisser la vie sauve.

— J'ai juré de ne pas te toucher, mon brave... répondit Ahmed en souriant, tandis que Cigala, le renégat — maudit soit-il à jamais! — le frappait de son poignard dans le dos.

---

[1] Bandes de pillards constituant la cavalerie turque irrégulière.

— ...maudit soit-il et que jamais son corps ne pourrisse; car c'est alors que nos fils ont péri, mère Cireașă...

Le vieux paysan libre de Miteşti pleurait, la tête inclinée sur l'épaule gauche, comme un crucifié.

— C'est ainsi que mourut notre prince Ion; et Ahmed-begler-bey ordonna que son cadavre fût attaché par quatre cordes à quatre chameaux qui, tirant chacun de son côté, l'écartelèrent.

.....

Le soleil de ce torride mois de juillet de 1578 était plus brûlant que jamais et la sécheresse sévissait au moment où la moisson allait commencer en Moldavie.

A l'auberge de Goraşcu Haramin, à la croisée des chemins de Suceava, Jassy, Piatra et Roman, s'étaient réunis quelques voyageurs venus de loin, pour échapper aux rayons ardents en s'abritant à l'ombre des noyers. Autour de ces voyageurs se groupèrent quelques gens de l'endroit, pour se reposer de leur pénible labeur et pour jouir, eux aussi, d'un peu de fraîcheur. Mais surtout pour avoir des nouvelles du vaste monde.

C'était un jeudi, le 22 du mois. Les voyageurs qui cherchaient refuge à l'auberge étaient arrivés en deux étapes. D'abord, par la route du septentrion, le long du grand cours d'eau, deux cavaliers, montés sur de petits chevaux, venaient visiblement de loin; ils portaient une partie de leurs bagages accrochés aux pommeaux de leurs selles, et le reste dans de grandes besaces, sur le dos des chevaux de rechange qui les accompagnaient.

Haramin les regarda longuement et hocha la tête. Il aimait les chevaux vifs et en même temps résistants, et il avait déjà remarqué ceux des voyageurs au cours de l'automne dernier, au moment où le prince Nicoară était venu dans le pays avec l'armée des Moldaves et des cosaques Zaporogues. Il lui semblait même reconnaître les deux cavaliers, mais ne se souvenait plus à quel moment, à quelle occasion ni en quel endroit il les avait déjà vus. Peut-être était-ce à Roman, quand on avait tué les frères Grumeza, dignitaires du prince Petru le Boiteux.

Après ces deux étrangers, trois hommes avaient paru vers midi sur la route de Războïeni et de Tuchilaţi, trois bergers de la montagne, à ce que crut comprendre l'aubergiste. Ils portaient leurs capuchons pendus sur la hanche et étaient coiffés de chapeaux à grands bords: de larges ceintures de cuir leur entouraient la taille par-dessus leurs chemises lavées dans du petit-lait, et ils étaient chaussés de sandales aux bouts tournés d'un côté. Sans doute avaient-ils des armes, comme les autres, mais on ne les voyait pas. Leurs manteaux en peau de mouton étaient attachés derrière les besaces; c'est là sans doute qu'ils cachaient leurs hachereaux à manches courts.

Ces trois hommes se sont reposés un temps, délestant leurs chevaux, tout comme les premiers. Ils regardaient attentivement les coursiers du Dniepr qui s'ébattaient librement dans un pré, broutant vigoureusement des bouquets d'herbe sèche.

— Voilà de bons chevaux, dit le plus âgé des bergers de la montagne, ils savent chercher eux-mêmes leur nourriture. C'est du reste vrai que les nôtres s'y entendent aussi. Vos Seigneuries ne sont pas de l'endroit?

L'un des hommes venus du nord secoua la tête. C'était vrai, il n'était pas de l'endroit. Mais il ne formula pas sa réponse.

L'un des deux avait des cheveux gris, un peu ébouriffés, et le regard embrumé. Son compagnon était plus jeune, il avait le teint mat et les yeux étincelants comme des gouttes de pétrole.

Le plus âgé des pâtres se pencha vers ses deux compagnons — vers celui qui semblait du même âge que lui, et vers l'autre qui était un tout jeune homme — et il leur dit quelques mots à voix basse. Ceux-ci l'approuvèrent.

— Que notre hôte veuille bien s'approcher de trois hommes affamés, et plus encore assoiffés—dit-il en se tournant du côté de l'aubergiste qui se tenait au milieu d'un groupe d'hommes du pays.

Haramin s'approcha aussitôt d'eux:

— J'ai du pain, leur déclara-t-il, et quant au fromage, je pense que vous en avez apporté.

— C'est vrai, messire l'aubergiste, mais ce qu'il nous faudrait, surtout, c'est un bon pichet de vin.

— Vous l'aurez.

L'aubergiste se tourna vers ses premiers hôtes:

— Et à vous, que puis-je vous apporter?

— Nous souhaitons, certes, que vous nous serviez quelque chose, mais nous n'avons pas de petite monnaie.

— Qu'à cela ne tienne. A l'auberge de Haramin, le voyageur peut apaiser sa soif et sa faim même sans changer des zlotys.

— Il s'agit de thalers d'argent, maître Haramin.

— Soit donc, même sans changer des thalers d'argent.

L'étranger grisonnant ajouta en riant:

— Bien des choses sont bonnes, au Pays Moldave.

— Voilà qui est vrai, approuva l'aubergiste. Tout est bon, sauf ce qui se passe sur le trône... De quel côté viennent donc Vos Seigneuries?

— A un aussi brave homme que vous, nous pouvons bien le dire. C'est du pays de Pologne que nous arrivons.

— Vraiment? Et sans doute êtes-vous une paire d'amis, car je ne pense pas que vous soyez frères...

— Si, nous sommes frères. Pas d'une même mère, mais d'une même douleur.

Haramin passa la manche de sa chemise sur son front pour en essuyer la sueur et les regarda avec étonnement.

— Vous, brave voyageur, je ne sais trop où je vous ai déjà vu, mais votre compagnon a déjà passé par ici, et il a même fait halte chez nous.

— C'est fort possible, dit l'étranger aux cheveux gris.

— Oui, père Goraşcu, cela est vrai, confirma l'autre; je vois que vous avez bonne mémoire.

— Je reconnais votre voix, dit l'aubergiste joyeusement, car moi aussi j'ai chanté, dans mes jeunes années. Vous vous appelez Ile, et vous avez passé par ici au cours d'un autre été, en compagnie d'un clerc. Celui-là nous a conté des aventures dont on parle aujourd'hui encore, par chez nous.

Les bergers avaient écouté toutes ces paroles en ouvrant de grands yeux. Ils quittèrent aussitôt l'endroit où ils se trouvaient et se rapprochèrent des autres.

— Messire l'hôte, commanda le plus âgé, ne nous abandonnez pas plus longtemps à notre souffrance. Apportez-nous vite une cruche de vin, car nous voulons trinquer avec ces deux frères d'une même douleur.

Haramin s'écria:

— Voilà, je pars et je reviens aussitôt.

En effet, il ne tarda pas à revenir, haletant, portant dans chaque main une cruche de quatre litres chacune. Il plaça l'une à sa gauche et l'autre devant lui.

— Permettez-moi, braves voyageurs, dit-il, d'inviter avec nous ces hommes de la vallée de la Moldova, qui me feront le plaisir de boire le vin que je leur offre. Et quand nous aurons fini celui-ci, vous recevrez aussi celui que vous avez demandé.

— Qu'il en soit ainsi, approuva le vieux berger. Nous sortirons aussi notre fromage, et l'hôte nous donnera du pain et voudra bien ordonner à son domestique, celui qui n'a qu'un œil, de faire griller un morceau de lard de la taille qui convient à une réunion comme la nôtre. Et sachez, respectable hôte, que là, dans cette ceinture de cuir, se trouve toute la monnaie qu'il faut.

Le plus jeune des frères nés d'une même douleur, Ile Caraïman, regarda attentivement le berger, et en lui s'éveilla un chant haïdouk, qu'il se mit à fredonner de sa douce voix:

« Je bois ce jour, boirai demain,
L'argent, ne sais d'où il me vient.
Ma faux refuse de faucher,
Et ma houe ne veut plus sarcler,
Mais l'argent ne fait qu'augmenter... »

— Oh, là, là, soupira-t-il, voilà bien longtemps que mon cœur ne s'est plus dégelé.

Le berger grisonnant lui répondit aussitôt d'une voix de tonnerre:

« Je bois aujourd'hui et toujours,
Je bois depuis quarante jours;
J'ai bu le prix de neuf chevaux
Et pourtant j'ai soif à nouveau... »

— Vous êtes donc des nôtres, frère! dit d'un air réjoui le voyageur aux cheveux ébouriffés qui venait du pays de Pologne. Topez-là! Je veux boire du vin à la même coupe que vous.

Après avoir vidé la première cruche, le vieux pâtre la repoussa du pied et tira à lui sa propre cruche, qu'il entama sans tarder.

— Ha, ha! mes frères! s'écria-t-il, vous devez savoir que je suis le célèbre Pahomie, pâtre de Piatra-Teiului, sur les bords de la Bistriţa; et celui-ci est mon frère, nous avons la même mère, et cet autre est son fils, mon neveu. Nous sommes partis de chez nous pour aller tous là-bas, par-delà du Dniestr, où l'on nous a dit que se trouve un brave fameux, venu de nos contrées, et dont le nom est Botgrozna.

— On en a entendu parler, nous aussi, renchérit l'aubergiste.

— Eh bien, je veux vous dire, moi, précisa le voyageur grisonnant, que, dans cette région du monde d'où je viens, chacun parle avec terreur ou stupeur de ce cavalier infatigable à l'épée audacieuse, auquel les Zaporogues ont donné le nom de Youri Botgrozna.

— N'aurait-il pas quelqu'autre surnom?

— Je ne le pense pas, mes bonnes gens, mes frères. Parmi les hommes de la vallée de la Moldova, on l'appelait le père Ghiţă Botgros.

— Est-ce possible? s'extasia l'aubergiste en faisant de gros yeux.

— C'est parfaitement possible, s'écria Pahomie, le pâtre de Piatra-Teiului. S'il n'en était point ainsi, on n'en parlerait pas; et le monde ne retentirait pas de ses exploits. Dès maintenant, aujourd'hui même, je vais me mettre à sa recherche.

— L'étranger venu de Jassy se prit à sourire:

— Vous avez bien raison; tous ceux qui font le métier de pâtre et que vous rencontrerez partout, dans la plaine, vous montreront les sentiers qui mènent à l'endroit où ce brave a établi ses quartiers. Les uns vous guideront vers quelque bois, d'autres vers une montagne.

— Et vous, ami étranger, l'avez-vous connu? s'enquit avec intérêt Pahomie, en levant son cruchon vers le voyageur venu de loin.

Tout en buvant, l'étranger approuva d'un geste.

— Je l'ai connu, moi aussi! se vanta l'aubergiste.

Le berger tourna un instant ses regards vers Haramin, puis les ramena sur son interlocuteur.

— Puisque vous l'avez connu, ami étranger, dites-nous pour fortifier nos cœurs ce que vous savez de lui.

— Je le pourrais, répondit l'étranger accablé par la chaleur intense de la journée et par les nombreux pots qu'il avait vidés, mais le temps me fait défaut. Je dois encore parcourir un long chemin jusque chez une sœur que j'avais, pour voir si elle se trouve encore en vie.

— Pouvez-vous nous dire en quel endroit vous comptez aller?

— Sur les bords du Tazlău, en aval de la cascade.

— Si loin que cela?

— En effet.

— Et c'est seulement pour voir une sœur pendant quelques instants que vous parcourez une si longue route?

— Ma sœur n'est peut-être plus au nombre des vivants, répondit le voyageur avec une profonde tristesse; mais je veux retrouver la paix de mon âme dans un ermitage, loin du monde. J'ai le mal du pays, je veux revoir les montagnes et les cours d'eau de chez nous. Me voici revenu, pour glorifier, moi aussi, les chants du passé.

— S'il en est ainsi, je vous baise la main, mon frère. Mais, si vous voulez m'en croire, tel que je vous vois en ce moment, l'heure n'est pas encore venue, pour vous, de vous faire ermite. C'est pourquoi, après avoir baisé votre main droite, je vous demande si vous ne pouvez, en bon chrétien et par affection fraternelle, sacrifier une heure en notre compagnie, pour nous conter des histoires arrivées de par le monde.

— Je le pourrais en effet.

— En ce cas, je vous invite à saisir de votre main gauche l'anse de votre cruchon, afin de prendre des forces et d'apaiser votre mère la douleur.

C'est ainsi que, dans l'auberge de Haramin, un homme du nom de Neculaï, qui fit la guerre du côté de Pograta et de Jassy, conta l'histoire de Youri Botgrozna le vaillant.

— Sachez donc, messires, braves gens et frères, qu'à l'heure où les suppôts de la couronne de Pologne, usant de manœuvres perfides, emmenaient Sa Grandeur Nicoară à Lvov pour le jeter dans les cachots du fortin...

— Ah! marmonna Haramin, nous avons entendu parler de cette scélératesse, mais nous n'y avons pas cru.

Le berger Pahomie en resta muet de stupeur, se contentant d'incliner le front.

— Les catholiques de là-bas ont-ils vraiment commis une telle infamie?

— Oui, parce que c'est ainsi que leur noir maître de Constantinople leur en a donné l'ordre. Quand, donc, comme je vous l'ai dit, ils jetèrent en prison Sa Grandeur Nicoară, un noble Polonais du nom de Roman Barbe-Rouge se présenta chez le syndic de Lvov pour se faire remettre le prix de sa trahison. Or, ce même Roman Barbe-Rouge, un jour qu'il s'était trouvé en difficulté pour avoir donné en gage à des usuriers l'église Uspenia de Moghilev, s'était tiré d'embarras par Sa Grandeur Nicoară, qui lui avait alors prêté une somme de vingt-cinq thalers...

— Et c'est ce Barbe-Rouge qui a vendu Sa Grandeur?

— Celui-là même.

Le berger Pahomie cracha avec dégoût et lança un effroyable juron. Mais aussitôt, il se hâta de dire à Neculaï:

— N'oubliez rien de ce que vous avez à nous dire. Et surtout ne craignez pas de nous mettre en colère ni d'aviver notre douleur.

L'homme qui s'en revenait de Pologne poursuivit:

— Lorsque ces choses arrivèrent, nous autres qui nous trouvions à cet endroit du monde, avons grincé des dents et juré de colère, comme vient de le faire notre frère Pahomie. Botgrozna, lui, n'a pas grincé des dents et n'a pas proféré de jurons. Il a emmené les fils de Gîrbov — Nechita et Dominte — et, à cheval tous les trois, ils ont attendu, mêlés à la foule, l'arrivée de Roman Barbe-Rouge. Quand pour la deuxième fois ce boyard Roman fut sorti de chez le syndic de la ville sans avoir rien obtenu, et quand il eut passé au milieu de la foule en grommelant avec rage qu'il n'était jamais payé que de mots, Nechita et Dominte s'en saisirent avec des nœuds coulants et partirent à bride abattue le long de la rue en le traînant dans la poussière, cependant que Botgrozna les suivait au galop.

« Plus vite, plus vite! » criait Botgrozna en éperonnant son cheval et en dégainant son épée.

Il a une vieille épée qui doit remonter au Déluge. Lorsqu'il eut rejoint les fils de Gîrbov, il ne frappa qu'un seul coup de son épée, puis les laissa poursuivre leur chemin en emportant la tête seule de Roman, dont le corps était resté sur la route. Aussitôt, la foule s'attroupa autour du cadavre.

Pendant ce temps, on s'apprêtait à juger Sa Grandeur Nicoară. Et les amis de celui-ci, réunis aux environs de Lvov, tenaient conseil pour savoir ce qu'il convenait d'entreprendre afin de le sauver. Le jour où il fut décidé que sa tête tomberait, on le fit monter sur une estrade dressée devant le fortin; et le prince regardait les gens amassés à l'entour, sans éprouver à leur égard ni colère ni crainte.

Sa Grandeur a seulement crié à la foule qui, drue comme l'herbe des champs, se pressait autour de l'estrade:

« Sachez, braves gens, que ma perte a été décidée par les Turcs; nous vivons à une époque où les païens sont plus puissants que votre roi, et le roi fait périr ici un combattant de la chrétienté. Je me demande si le roi Etienne pourra encore lever le front sur lequel pèse un tel opprobre!

Quant à moi, j'ai fait tout mon devoir, dit encore Sa Grandeur; à présent, je puis mourir. De mon sang germera la rédemption, comme le blé sort du grain. Tout, de moi, ne périra pas. Restez en bonne santé et ne m'oubliez point! »

Ainsi parla Sa Grandeur Nicoară, et le tumulte fut si grand, et si orageux le mouvement de la foule, que le bourreau prit peur et qu'il hésita à frapper Sa Grandeur. Puis, d'une main incertaine, il dut s'y prendre par deux fois, ce qui ne lui était encore jamais arrivé jusqu'alors.

C'est à ce moment que les amis du prince arrivèrent — trop tard — pour lui porter secours. Ils gravirent des centaines de marches devant le fortin. Youri Botgrozna, ayant à ses côtés les fils de Gîrbov et un certain Strămurare, que vous ne connaissez pas, mais que moi je connais fort bien, ainsi que le capitaine Cozmuţă et l'hetman Agapie, taillèrent les lanciers à coups de sabre et les mirent en fuite.

Il se produisit ce jour-là, à Lvov, une émeute comme on n'en avait jamais vue de semblable auparavant. Le sang coula en abondance, et nombre des nôtres périent; plus, même, qu'il n'en était tombé en Moldavie. Et le brave, avec ses compagnons, put ravir le corps et la tête tranchée de Sa Grandeur Ion Nicoară. Les maîtres provisoires de la cité de Lvov ont tenté de faire croire au monde que Fer-à-Cheval aurait été enterré en l'église moldave; mais la vérité est que notre prince Nicoară a été emporté après force combats par ses vaillants amis. Ceux-ci ont demandé au célèbre guérisseur Bilboe de vider le vénérable corps de Sa Grandeur, de le laver avec un bouillon d'herbes et de l'oindre d'huile. En se frayant, à main armée, un passage, ils sont parvenus sur la terre libre des Zaporogues. Et ils ont porté le corps de Sa Grandeur au lieu dit la Muraille Noire, où ils l'ont enterré dans une grotte secrète, creusée au flanc d'une falaise rocheuse des bords du Dniepr...

Arrivé à ce point de son récit, Neculaï s'arrêta et jeta à la ronde un regard courroucé. Les pauvres paysans versaient des pleurs dans la poussière du terre-plein de l'auberge.

Le berger aux cheveux gris lui demanda avec douceur:

— Pourquoi vous êtes-vous mis en colère, Messire?

— C'est parce que j'en vois qui se rendent dans les lieux d'où je viens. Et je vous prie de me dire ce que je vais faire, moi, dans la contrée désertique vers laquelle je dirige mes pas? Dois-je me vêtir d'une jupe et me couvrir la tête d'un fichu? Renoncer à l'épée pour m'emparer d'un balai? Assister de nouveau, impassible, aux injustices et aux oppressions? Tandis qu'en notre pays libre se trouvent encore tant d'hommes vigoureux? S'il me fallait renoncer au genre de vie qui fut le mien, mon existence n'aurait plus aucune valeur.

— Vous ferez comme vous le jugerez bon... dit le pâtre Pahomie insidieusement.

— Oui, je ferai ce que je jugerai bon de faire!... déclara avec fermeté et le regard fixe l'homme nommé Neculaï. J'ai souhaité la quiétude. D'autres sont entrés à la solde du roi de Suède Iuhan, ou de l'empereur des Allemands. Ils y sont restés un temps, et voici qu'ils commencent à revenir au pays. Ils n'aiment point le pain que l'on mange dans ce pays-là, ni le baragouin des gens. Je pensais, quant à moi, chercher le repos à Tazlău. Mais je me dis, à présent, qu'il vaudrait peut-être mieux agir autrement.

— Croyez-vous, Messire, qu'il vous serait loisible de retourner sur les bords du Dniepr?

Neculaï s'écria d'un air obstiné:

— Maudit, trois fois maudit qui ne le sera pas!

Pahomie revint auprès de l'étranger aux cheveux grisonnants, et, prenant sa main, y posa un baiser.

Les deux voyageurs étrangers qui étaient venus du septentrion se regardèrent l'un l'autre avec des yeux étincelants.

Néculaï s'assit sur une selle posée à même le sol.

— C'est en ce lieu que nous arrêterons nos pas, Ile, mon frère, dit-il; et d'ici trois semaines, nous frapperons à la porte de la Muraille Noire, demandant l'hospitalité à la prieure Olimbiada, dans ce nouveau couvent fondé en la mémoire du défunt Ion Nicoară, le Voïvode. Là-bas nous trouverons aussi le clerc qui étudie les livres sacrés et garde le tombeau de la grotte.

Et il ajouta, le regard perdu dans le lointain:

— Frères bergers et vous frères paysans, le clerc Radu nous a dit un jour que Sa Grandeur Nicoară avait passé par le monde comme un rêve des peuples. Au flamboiement de son esprit qui ne s'éteint jamais, nous prendrons notre clarté, et d'autres s'éclaireront à cette même flamme, comme se transmet, d'un homme à l'autre, la lumière.

En français par Constantin Borănescu

F Ă N U Ș N E A G U

Les Fiançailles *

Sorti des presses en 1968, le roman l'Ange a crié, *dont quelques pages sont publiées ci-dessous, a obtenu le Prix de prose de l'Union des Ecrivains. La palette polychrome de Fănuș Neagu, jusqu'ici auteur de quelques recueils de nouvelles, appréciés, brosse ici la reconstitution d'un monde à part: celui des communautés paysannes dans la zone du Danube, mêlées aux milieux interlopes de la périphérie des ports, en l'espèce Brăila. Les destinées des personnages sont suivies durant plus d'une décennie, depuis les années ayant précédé la seconde guerre mondiale jusqu'à l'époque d'après-guerre.*

Quand Jinga avait pris Ion à son service, il s'était seulement engagé à lui fournir la nourriture et les vêtements. Il avait sorti d'une resserre son vieil uniforme de sergent du 3e d'artillerie «la France» — transformé par sa femme et teint au brou de noix. Les poches de la tunique avaient été arrachées et, à cet endroit, la couleur avait mal pris, en sorte que le drap y était resté kaki. Les poches du pantalon avaient été cousues.

— Vous auriez aussi bien pu les faire crépir, ces frusques, dit Ion à Jinga. Des fois qu'elles seraient devenues plus résistantes...

— T'as peut-être pas où accrocher ton stylo, hein? lui répondit Jinga. Aujourd'hui, le pain est rare, quand il y en a, et si je te donne à bouffer, c'est pas pour que tu tiennes les mains dans tes poches.

Le jour même, Jinga l'envoya à l'étang, avec toute une bande de bohémiens, pour nettoyer et rectifier les rigoles d'irrigation d'une rizière de dix hectares. Dans ces marais puants, il faisait une chaleur de couveuse. Nus jusqu'à la ceinture, les hommes travaillaient péniblement. La terre argileuse, striée de crevasses profondes, était si dure qu'elle ébréchait les pioches dès les premiers coups. Un vent hostile passait avec un sifflement aigu parmi les hautes herbes, et dans le ciel on ne voyait que des bandes d'aigles gris, bien nourris, gorgés de la chair des charognes qui parsemaient le sable des bords du Danube. La nuit, quand les hommes se réunissaient dans les huttes de roseaux enfumées où les pêcheurs passent les nuits d'hiver, ils faisaient brûler de grandes quantités de bouse sèche, pour chasser les moustiques. Leur nourriture se composait de poisson salé et d'une bouillie de maïs épaissie avec deux mottes de saindoux.

Le samedi, après sa première semaine de travail, Ion revint à Plătărești dans la barque de Vilică Măxineanu, une belle barque ornée de plaques de nacre irisée—Vilică allait attendre deux fois par mois, le samedi, un bateau qui venait de la mer Noire, pour acheter des marchandises de contrebande, notamment des cotonnades et du sucre, qu'il revendait dans les villages de la plaine, par l'entremise de deux hommes qui, à cheval et sac au dos, partaient à bride abattue, pour ne rentrer qu'à l'aube—et il demanda du linge frais. Jinga lui remit une paire de caleçons constellés de cachets militaires qui avaient résisté à tous les lavages, et une chemise bleue avec de grands boutons, comme ceux d'un pyjama; après quoi il lui donna l'ordre de graissser, avec une plume d'oie trempée dans de l'huile, les quatre charrues alignées le long du mur de l'écurie. En manipulant le régulateur de dimension, Ion se fit une entaille au doigt et, avec une grimace de douleur, courut vers la maison pour y prendre un chiffon et bander sa plaie.

Lorsqu'il ouvrit la porte du vestibule — c'était la première fois qu'il pénétrait dans la maison en moellons de Jinga — la Diculeasa, assise auprès d'une table adossée au mur et sur laquelle brûlait, comme au cœur de la nuit, une lampe à mèche n° 11, se leva d'un bond et se précipita sur lui:

— Qu'est-ce que tu veux, toi? Pourquoi ne frappes-tu pas à la porte?

Jinga, qui se tenait dans un coin, près du dressoir, se leva et couvrit de ses larges mains un amas d'alliances en or. Contre le mur, au-dessus de la table, fixée au clou auquel on accrochait

généralement la lampe, pendait une souple branche de saule sur laquelle scintillaient, jetant des feux rougeâtres, vingt à trente paires de boucles d'oreilles disposées comme des feuilles. Dans le haut, une broche en forme de chevreuil dominait le tout — et ces grains étincelant le long de la badine semblaient des gouttes de sang vivant et frémissant qui tombaient de la gorge du chevreuil.

— Je me suis taillé le doigt, dit Ion, qui ne pouvait détacher ses yeux de la branche pendue au mur. Il me faudrait un chiffon trempé dans du pétrole...

— Va voir à la cuisine, dit Jinga.

Ion se retira vers la porte, mais il tenait les yeux rivés sur la branche couverte de boucles d'oreilles en or.

— De beaux grains, père Gheorghe! On pourrait les avaler dans une cuillère en argent.

— Ils m'ont coûté huit sacs de maïs: un boisseau la paire. Allez, va-t'en.

Ion revint dans l'enclos. Sur la rampe qui menait au magasin à blé, Rîmniceanu, assis en tailleur, faisait craquer des graines de tournesol. Il en recrachait paresseusement l'enveloppe, dont des fragments lui collaient aux coins de la bouche et au menton, comme un essaim de moucherons blancs — et il serrait les grains ainsi nettoyés dans un sachet qui lui pendait sur le ventre comme un boudin à moitié rempli.

— Tu ne les manges pas? demanda Ion, étonné.

— Non. Je les garde pour la Bocu. Elle en bâfre par poignées, mais elle n'a pas la patience de sortir l'enveloppe. Quand le sac est plein, je fais griller les semences sur une plaque de tôle, et puis je vais les lui porter, alors elle me donne un quart d'eau-de-vie.

— Et c'est tout le travail que tu fais, ici?

— Le samedi et le dimanche seulement. Le reste de la semaine je suis avec Neicu.

— Et qu'est-ce que vous faites, tous les deux?

— C'est pas tes oignons, répondit Rîmniceanu.

Ion le regarda d'un œil torve.

— Ben, je vais te le dire, moi, ce que vous faites — répliqua-t-il. Vous volez des chevaux. Neicu y a pris goût dans les marais.

— Te mêle pas de ça, conseilla Rîmniceanu.

Ion lui tourna le dos en haussant les épaules. Au même instant, il découvrit dans le grand mûrier qui se dressait entre la maison et la cuisine, la vieille roue de chariot que son père avait vendue à Gheorghe Jinga. Il s'arrêta et sourit. La chemise bleue, qui sentait la naphtaline, lui serrait le cou. De la main gauche, il déboutonna le col et voulut se pencher pour ramasser la boîte à huile, et c'est alors qu'il aperçut Tița derrière une petite fenêtre à double volet qui ouvrait presque sous le toit de la maison. Il se redressa et lui fit un petit signe de la main. «Tiens, tiens, semblait dire son geste, tu as bercé le petit Allemand Kurt, et moi j'ignorais même ton existence!»

Tița ne vit pas le signe qu'il lui faisait, ou peut-être ne voulut-elle pas y répondre. Elle collait son nez à la vitre et regardait du côté des amoncellements de marc de prunes qui s'élevaient derrière la maison en torchis où était installé l'alambic pour distiller la *tzouïca*, ou peut-être regardait-elle la natte fixée par quatre clous à la paroi extérieure du magasin, pour que le soleil, qui dardait sur elle à présent deux faisceaux jaunâtres, détruise la moisissure qui y avait pénétré. Sur la natte sautillaient quelques moineaux ébouriffés et bruyants.

— Je suis ici depuis huit jours, dit Ion à Rîmniceanu, et je ne l'ai encore jamais vue jusqu'à présent.

— On ne lui permet pas de sortir. Elle s'est sauvée du lycée, et depuis, ils la tiennent sous clé, comme un costume d'enterrement. Hé, dis donc, la voilà qui est sortie! Si la Diculeasa l'attrape, elle est bien capable de la traîner par les cheveux à travers toute la cour!

Tița avait quitté la fenêtre et se tenait maintenant sur le seuil. Appuyée au chambranle, les mains derrière le dos, elle regardait la fumée sombre qui, en même temps que le crépuscule, descendait vers le Danube.

— Celles-là, quand elles quittent l'endroit où c'est qu'est leur boulot, poursuivit Ion à voix basse, elles sont capables de tout, même de se mettre à fumer.

—Elle n'a pas droit à une ration de tabac, répondit Rîmniceanu. Pour recevoir des cigarettes il faut avoir des tickets. A la mairie, quand on a dressé les listes, celui qui ne toussait pas tant et plus n'a pas été inscrit...

Ion fit un pas en avant, comme s'il avait voulu s'approcher d'elle, puis il s'arrêta et la regarda attentivement. Rîmniceanu, assis sur la rampe, secouait les enveloppes de grains de tournesol qui s'étaient déposées sur ses genoux, puis il plaça bien d'aplomb, entre ses dents pointues, une graine longue comme une sauterelle. C'était du tournesol d'Ukraine. Près du mur, Tița avait écarté les bras, replié une jambe, et recevait les rayons du soleil juste en face. Elle portait une blouse rouge, sans manches, et un pantalon blanc. Elle était grande et maigre, et ses yeux immenses semblaient flotter dans deux coquillages gris; son visage était allongé, ses lèvres minces et violettes, comme si elle n'avait fui l'école et ne s'était enfermée dans sa chambre que pour se les mordre sans fin; ses cheveux châtains lui retombaient sur les bras.

— Tița, appela Ion, est-ce que tu me reconnais? Cette roue, dans l'arbre, où les cigognes ont fait leur nid, était à moi.

Elle ne répondit pas.

— Ecoute, poursuivit Ion, veux-tu voir comment je fais venir les pigeons sur mon épaule? J'ai une façon de siffler qui les fait arriver tous.

— Tous? demanda Tița sans replier ses bras.

— Tous, répondit Ion joyeusement. Cent, deux cents, tant que vous en avez.

— Non, je ne veux pas, dit-elle; et, ramenant les bras le long de son corps, elle entra dans la maison.

Sur la rampe du magasin à blé, Rîmniceanu fit entendre un hennissement bref et rauque de cheval hongre.

Pendant plusieurs jours, Ion ne la vit plus du tout. Il ne parvenait pas à comprendre si elle s'était moquée de lui, si elle était ennuyée ce jour-là, ou si, plus simplement, elle aurait aimé rester toute seule au soleil, perdue dans ses pensées, troublée par le silence qui précède le crépuscule, et avait tout bonnement voulu le punir d'interrompre cette agréable somnolence. De toute façon, la réponse de Tița, inattendue, brutale, et méprisante, l'avait paralysé, tout comme l'étourdissaient, dans son enfance, les coups de poing de son grand-père, le vieux tailleur de Brăila, gorgé de bière et de salami, qui, bien décidé à traiter Neculaï Mohreanu de cochon et à lui envoyer deux paires de gifles pour le punir d'avoir chassé sa fille, voyait sa colère s'émousser en chemin et, arrivé à Plătăreşti, tapait sur Ion pour ne pas qu'il soit dit qu'il était venu pour rien chez son gendre. Ainsi, c'est le petit-fils qui payait les pots cassés, alors qu'il s'attendait à recevoir un cornet de bonbons. Et parce qu'il ne pouvait rien contre Tița, Ion se mit à détester Rîmniceanu, non pour ce hennissement ridicule, mais parce qu'il avait été présent quand la fille lui avait tourné le dos. C'est bien connu que l'échec en soi n'est pas tellement terrible — son souvenir passe, il s'efface, on l'oublie — mais ce qui est éprouvant c'est qu'il soit connu, c'est que d'autres, étant au courant, le maintiennent vivant, inaltéré.

Ce mois de mars sans pluies, écrasé par l'ardeur du soleil, épuisé par le vent sec qui secouait les feuilles des acacias et soulevait des tourbillons de poussière grise dans les labours, fit place au mois d'avril, à cette agitation qui précède les fêtes de Pâques et vous engage à faire de grands nettoyages, à éclaircir les murs et à les orner de bandes bleues, azurées, parce que la Mort et la Résurrection du Christ suscitent en même temps et dans une égale mesure, chez l'homme, des sentiments différents, la joie et la peur, la peur du reste plus forte que la joie, parce que la mort, c'est la peur, la peur la plus horrible. C'est pourquoi, dans les deux enclos, celui de Jinga et celui de Vetina, un va-et-vient avait commencé, qui tenait à d'antiques tourments et à une ancestrale beauté. La Bocu badigeonna au lait de chaux sa maison, sa palissade, le puits et le lapin de fer du jardin; Rîmniceanu décora des œufs selon un modèle de Bukovine; Neicu confectionna une simandre en bois pour appeler les fidèles à la prière et en fit cadeau au pope Oancea (et quand le sacristain, ou son fils infirme qui se traînait sur des béquilles frappaient la planche à coups de marteau, la Bocu et Vetina se signaient pieusement et se regardaient tout heureuses); la Diculeasa cueillit des branches de lilas dans l' île du Noïan; quant à Ion, il attrapa vingt poussins, les

peignit avec des couleurs trouvées chez Rîmniceanu, les rassembla dans un tamis qu'il cacha au fond du four à pain — six d'entre eux moururent et il les jeta au fond du verger, parmi les ronces, où grouillaient des putois, — puis il les glissa tous dans un grand bonnet de fourrure et, sans être vu de personne, les porta dans la chambre de Tiţa. Elle fit retentir la maison de cris étonnés et ne permit à personne de les prendre; clôturant l'âtre avec des planches, elle les garda deux nuits dans sa chambre. Mais Ion ignorait ce que Tiţa faisait chez elle. Il avait beau guetter, il ne l'entendait ni marcher, ni parler.

Cela se prolongea jusqu'au Jeudi saint. Ce jour-là, quand les gens se préparaient en vue des douze génuflexions, Jinga dit à Ion de sortir de l'écurie les poulains ramenés des marécages — il s'apprêtait à les vendre et les vendit d'ailleurs en effet, mais seulement plus tard — et de les mener sur les bords du Danube pour les baigner. Il lui donna aussi des licous, afin de les attacher par groupes de cinq, puis s'en alla au village. Les licous dans les bras, Ion tourna le coin de la maison pour demander à Rîmniceanu de lui donner un coup de main. C'est alors que Tiţa parut. Elle portait la même blouse rouge sans manches, mais à la place du pantalon elle avait passé une jupe, blanche également, fermée par une large boucle noire en cuir verni.

— C'est toi qui as badigeonné les poussins! déclara Tiţa, et Ion lui lança un regard, se dit qu'elle avait dix-sept ans, lui vingt-trois, et comprit qu'elle était femme et, par conséquent, devait s'intéresser à lui.

— C'est moi. Mais ils mourront tous — répondit-il.

— Tu vas au bord du Danube? lui demanda-t-elle. Je viens avec toi.

— Viens, si ton père est d'accord. Demande-lui d'abord la permission.

— Il me le permet. A Pâques, on doit tout se pardonner les uns aux autres. C'est la coutume.

— On ne se pardonne que lundi, le lendemain de la Résurrection.

— Je sais bien. Mais pour pouvoir pardonner, il faut se préparer à l'avance, faire des répétitions, quoi! répliqua-t-elle en riant.

— Alors, je vais sortir les poulains, dit Ion précipitamment.

Prenant le fouet accroché à la porte de l'écurie, il fit sortir deux groupes de cinq poulains, puis cinq autres, et enfin les quatre derniers — dix-neuf jeunes chevaux avec des queues d'une coudée, petits et vifs, frémissant de tous leurs muscles — des chevaux de cirque eût-on dit, si l'on n'avait pas su qu'ils étaient en pleine croissance, ayant encore à la bouche le souvenir du lait de jument et de la molle tétine — le vingtième, un poulain noir, le plus rétif de tous, celui qui ne pouvait supporter le licou, Ion le tira par sa crinière qui pendait du côté gauche et le poussa en riant vers la charrette à brancards qui se trouvait au milieu de la cour. Le poulain crut sans doute qu'on voulait l'atteler et, en renâclant, fit un bond de côté, arqua l'encolure et se précipita de toutes ses forces contre les brancards. Le bois craqua; le chien, dans sa niche, se mit à aboyer et Tiţa, effrayée, courut voir si le poulain ne s'était pas éventré.

— N'y va pas, cria Ion, mais il était déjà trop tard, Tiţa s'était approchée, et l'animal sauvage, habitué à la vie des marais, tourna brusquement la tête, la mordit et se sauva, tenant entre ses dents un morceau de blouse rouge.

— Ah, la sale bête! cria Tiţa en massant son épaule endolorie; puis, arrachant le fouet des mains de Ion, elle en cingla les yeux du poulain.

Le petit cheval noir, sentant la douleur fulgurante, se tourna d'un coup et, aveuglé, se précipita contre le mur. Tiţa le rattrapa et le fouailla de nouveau. Alors, les dix-neuf autres poulains, affolés par le sifflement de la lanière munie de grains de maïs, chauvirent les oreilles et partirent au galop. Ils passèrent à toute allure par-dessus les tas de fumier qu'ils éparpillèrent, à travers la haie du verger, écrasant sous leurs sabots un serpent qui était en train de se chauffer au soleil, et disparurent dans la direction du Danube.

Jurant et pestant, Ion enfourcha le cheval de trait attaché non loin de la charrette et traversa à fond de train l'enclos de Vetina, pour couper la route aux fugitifs.

— Bougre de fou! Au cabanon! cria la Bocu, qui se trouvait sur le seuil des cabinets.

Ion la menaça du poing — il lui revaudrait ça! — et, tournant le coin de la maison de Titi Şorici, pénétra dans un ravin plein de branches sèches, pour en ressortir sur un plateau graveleux. A l'endroit où le cours du Noïan se resserre pour se diriger vers le Danube, tous ces jeunes che-

vaux qui semblaient si comiques, vus de loin, et le noir qui avait mordu Tița et suivait la troupe avec des ruades désordonnées, comme s'il avait porté une armoire sur son dos, dont il aurait voulu se débarrasser, s'approchaient parallèlement à la ligne brune des roseaux. Au pied d'une éminence, à la gauche de l'étroit débarcadère couvert d'un limon humide, ils s'arrêtèrent en haletant. Ion enleva le licou d'un alezan, qu'il obligea à entrer dans l'eau.

Après en avoir baigné une dizaine, il remonta sur le rivage pour se réchauffer — le soleil avait beau être brûlant, l'eau était encore foide — et comme il se tenait accroupi et pivotait sur lui-même pour mieux s'exposer au soleil, il aperçut tout à coup Tița. Elle était assise sur l'un des pontons du débarcadère et tournait le dos à Ion. Celui-ci en fut pétrifié. Au milieu du fleuve glissait un convoi de chalands et quelqu'un, gesticulant sur l'un des ponts, cria dans un porte-voix: «Envoie-les au diable! Hé, tu entends? Au diable, tous!» — mais on ne pouvait savoir ni à qui ni de qui il parlait. Ion fut surpris de constater que lui-même interpellait Tița en employant les mots d'un autre:

— Au diable tout ça! Hé, tu m'entends? Tu aurais bien pu me prévenir avant d'arriver, pour que j'aie le temps de me rhabiller.

— Je n'ai pas vu que tu étais nu, répondit Tița en jouant avec un roseau. Je me suis approchée en regardant par terre et je me suis arrêtée ici. Dis-moi quand je pourrai me retourner.

— Qu'est-ce que tu veux? lui demanda-t-il en passant vivement son pantalon.

— Je veux que tu battes le poulain noir. Que tu lui tapes fort sur la tête, que tu l'assommes.

— Et si le père Gheorghe l'apprenait?!

— Je veux que tu le battes! insista Tița.

Ion regarda autour de lui pour s'assurer qu'à part eux deux il n'y avait personne dans les environs. Le train de chalands et l'homme au porte-voix, dont la silhouette vacillait sur l'arrière-plan des marais, ne comptaient vraiment pas.

Tița attendait. Elle s'était levée et était venue près du bouquet de saules qui se dressait sur le talus menant à l'enclos de Titi Şorici. Ion prit le roseau qu'elle tenait à la main, le posa sur une croix taillée dans du cœur de frêne et plantée de guingois entre deux plates-bandes de gravier — il ne savait pas qui avait mis là cette croix, parce que trois ans auparavant il ne se trouvait pas dans la contrée, — jeta un regard au visage de femme sculpté dans le bois de la croix à un empan au-dessus de la racine grossie par une masse de champignons à pied fin et chapeau tavelé, puis s'approcha du poulain noir en sifflant doucement, la main droite tendue, pour faire croire à la bête qu'il voulait lui donner des grains. Trompé, le poulain tendit le museau. De son bras gauche, Ion lui entoura le cou et, du poing droit, le frappa violemment au front. Ayant cru entendre craquer l'os, il le lâcha. Etourdi, le poulain noir fit quelques pas en arrière et heurta de sa croupe la croix d'où il fit tomber le roseau de Tița. Sa tête, couverte de poils brillants, avec des narines roses pleines d'écume, pendait mollement. Les dix-neuf autres ne firent pas le moindre mouvement.

Tița regarda le poulain. Elle avait envie de pleurer. Elle détourna vivement les yeux, se sentant coupable, puis elle regarda Ion qui se massait le poing et, se retournant brusquement, partit vers le verger. Elle avançait lentement, brisée par une fatigue inattendue, par une sorte d'écœurement. Deux gouttes de sang maculaient sa jupe blanche.

— Dis donc! cria Ion. Alors elle s'arrêta, ou, plus exactement, ralentit son allure. Evite de passer par la rue. Rentre d'abord chez toi et change de jupe.

— Pourquoi? demanda Tița paresseusement, ne comprenant pas, ou peut-être ne voulant pas comprendre.

— Parce que je te le dis, répliqua Ion. Parce que tu as trop chaud, tiens! Tu ne sens pas qu'il fait chaud? Il faut que je te dise tout? Tâche donc de comprendre!

Il se détourna et, bien que ne la voyant plus, sut qu'elle s'éloignait à présent comme une chienne battue, les côtes douloureuses, la chair brûlante.

Puis, brusquement, il l'entendit ahaner. Quelque chose siffla dans l'air, et avant qu'il ait eu le temps de comprendre ce qui lui arrivait, il sentit une pierre lui érafler la tempe. Ion gémit, mais pas de douleur — de joie, au contraire, d'une joie aiguë, d'une sorte de fureur joyeuse; sur le point de hurler, il se précipita derrière elle. Tița, sous l'acacia qui poussait au coin du verger, l'attendait en tenant des mottes de terre à la main. Quand il fut à deux pas d'elle, elle les lui lança dans

es yeux. Ion, les cheveux et le visage couverts de poussière, la prit en riant dans ses bras et Tiţa ne s'y opposa pas. Ils roulèrent sur un tas de feuilles mortes, et leurs bouches étaient brûlantes, et près de l'aisselle de Tiţa, là où le poulain noir l'avait mordue, cela sentait la bave de cheval et l'herbe fraîche, et tout le corps de la fille avait quelque chose qui faisait penser à une chienne.

La nuit, pendant que tous dormaient, Tiţa se glissa dans la pièce où se trouvait l'alambic d'eau-de-vie de prunes et là Ion et elle s'aimèrent sur la natte à odeur de moisi, qui avait été étendue au soleil, contre le mur du magasin à blé.

Le lundi de Pâques, jour du pardon des offenses — mais d'un pardon en petit, rien qu'entre soi, au sein de la famille ou entre voisins — Ion se réveilla après le lever du soleil, bien décidé à chercher un prétexte pour faire descendre Tiţa dans la cour. Jusqu'à minuit, il était resté dans la salle de danse de Vilică Măxineanu, — Tiţa y avait été invitée aussi, ce jour-là, par Luca, le fils du pope Oancea, étudiant à Bucarest, et par une dizaine d'élèves ayant un galon à leur casquette, signe distinctif du deuxième cycle d'études — incommodément installé entre le joueur d'accordéon et le tzigane aveugle qui était de toutes les fêtes, avec ses yeux bouillis. Les garçons, excités par le vin que Vilică leur servait sur un plateau de bronze à grosses poignées, un plateau aussi large qu'un lit, et les filles dont les cheveux étaient pleins de confetti exécutés à la mairie, à l'aide d'une perforatrice, sautillaient sur les planches gauchies et pleines de nœuds, tandis que l'accordéoniste hurlait: «Sur le plateau mexicain, cain, / Les Mexicains font le guet, guet, / Pour chasser un gros dindon, don...»

Et lui, Ion, battait la mesure avec ses poings sur les genoux de l'aveugle, et ça lui était bien égal que tous ces garçons se pressent autour de Tiţa pour la tenir dans leurs bras, puisque Tiţa était à lui et qu'ils ne pouvaient la toucher autrement qu'avec leurs mains moites.

Mais quand, à minuit, l'un d'entre eux déclara qu'il était l'heure de jouer aux gages et fourra dans sa casquette un mouchoir, un crayon, un rouge à lèvres, une montre bracelet et un canif au manche peint, Tiţa était venue trouver Ion et lui avait dit de partir: «Va-t'en, je ne veux pas que tu me regardes avec des yeux de loup quand ils vont m'embrasser.» Alors il était sorti, en évitant de marcher dans l'eau qu'un lycéen boutonneux avait répandue sur le plancher avec un arrosoir de deux litres. Au coin de la maison, il s'était arrêté près du fossé qui bordait le chemin, dans l'espoir que Tiţa, prise de remords, allait l'appeler, lui demander de revenir, ou lui dire de l'attendre dans cette pièce aux murs de torchis où, aussitôt entrée, elle jetait sa robe sur les tuyaux de la chaudière, avant de s'étendre toute nue sur la natte. Mais Tiţa ne vint pas; seul l'aveugle sortit de la maison, puis Luca et trois autres personnes, et ce n'était pas pour l'appeler, lui — du reste la chose n'était arrivée qu'au bout d'une heure d'attente, ou peut-être même davantage, il ne s'en rendait pas exactement compte, car la lune si transparente, si fine qu'on l'aurait brisée du bout de l'ongle, ne permettait pas d'établir le temps qui passait — mais pour que l'aveugle prouve aux autres qu'il est capable de marcher sur les mains le long de la balustrade qui longe la salle sur trois côtés, sans toucher une seule fois le mur, ni de la jambe, ni de la hanche.

« Le meilleur truc pour attirer son attention, c'est de demander à Titi Şorici son harmonica à touches et d'en jouer sous ses fenêtres », se dit Ion, et il franchit le seuil en heurtant une dinde avec le battant de la porte.

Le soleil brûlait implacablement — dans une heure on aurait le cerveau en ébullition — et, sous le mûrier géant qui se dressait entre la maison et la cuisine, Gheorghe Jinga buvait de l'eau-de-vie de prunes avec Luca. Jinga avait enroulé autour de sa taille une large ceinture de laine blanche avec de gros pompons; sa moustache rousse, épaisse, n'était plus tordue vers le haut, mais retombait comme un fer à cheval, des deux côtés de la bouche. Luca portait toujours son costume de la veille au soir — et à quatre ou cinq mètres d'eux se pressaient les tziganes, une quinzaine en tout, hommes et femmes, engagés pour travailler à la rizière. Loqueteux, les barbes poisseuses de bouillie de millet ou tressées avec des fils multicolores, empestant la vase et le poisson, ils se serraient les uns contre les autres, silencieux, patients. Seule une bohémienne échevelée, dont le visage était caché par ses longs cheveux en sorte qu'on ne savait pas si elle était vieille ou jeune, tournait entre ses doigts, avec un désespoir caché, un coquillage blanc strié de noir, qui

lui servait à dire la bonne aventure et où se concentraient les rayons du soleil. Jinga avait l'air de se désintéresser d'eux et de ne pas même les voir, d'ignorer qu'ils attendaient leur paie; il était assis, les jambes écartées, les coudes sur la table, et Luca, mince, les cheveux colés sur les tempes, se tenait de l'autre côté en face de lui, le pied droit posé sur un réchaud à essence, le veston et le gilet déboutonnés — après que l'aveugle eut fait son exercice sur la balustrade sans tomber, il avait essayé lui aussi, mais son vêtement s'était décousu à l'aisselle gauche et, par la large ouverture, on voyait un bout de toile — et il disait d'une voix étouffée des choses auxquelles les tziganes ne comprenaient rien, mais qui réjouissaient sans doute Jinga, puisqu'il riait de toute sa face épanouie, que ses yeux, pareils à deux éclats métalliques, scintillaient de joie et que son menton tremblotant exprimait de brèves approbations.

Ion hésita quelques instants: de quel côté fallait-il se diriger pour parvenir chez Titi? Il opta pour la rue et, franchissant les monticules de marc de prunes, parvint à la porte de l'enclos, où il tomba sur Gică Dună.

Gică, coiffé d'un chapeau de paille tout neuf, avec une grappe de lilas fixée sur la poitrine par une épingle de cravate, apportait deux œufs rougis.

— Choisis-en un. Nous allons les choquer, mon cousin. Tu me pardonneras si je t'ai fâché, comme dit la chanson, et je te pardonnerai aussi. Aujourd'hui, même si on a cent portes à la maison, on les ouvre toutes grandes pour laisser entrer les gens.

Ion, pressé, choisit au hasard, et ce fut l'œuf de Gică Dună qui s'avéra le plus résistant.

— C'est rigolo, cousin, tu es le huitième, aujourd'hui, qui ne s'aperçoit pas que mon œuf est en bois. Je les ai offerts honnêtement les deux, mais tous ont choisi l'autre. Ma parole, c'est curieux, et je commence à ne plus beaucoup aimer ce hasard. Je regrette de ne pas avoir apporté deux œufs normaux, on méritait de jouer franc jeu, nous deux. A propos, as-tu appris quelque chose au sujet de notre affaire?

— Pas encore, répondit Ion.

— Il faut suivre ça de près, cousin, ne te laisse pas faire! Et passe encore chez nous, viens voir Didina.

Chez Titi Șorici, qui noircissait ses brodequins avec de la suie prise sur un fond de marmite, Ion trouva Nae Caramet, très grand, barbu, les yeux injectés. Il venait de Slobozia et, en route pour Lacoviște, où il s'était marié à la fille de Foti Tomescu, avait fait un crochet par Plătărești.

— Puisque c'est le jour du pardon, je me suis dit: si j'allais chez Titi Șorici, pour qu'on se pardonne l'un à l'autre? Mais il était dans une telle rogne que si je n'avais pas eu la veine de trouver Mitana à la maison, je crois bien qu'il m'aurait foutu à la porte.

— Et à moi, tu me pardonnes, père Titi? demanda Ion.

— Toi, dit Titi, tu ferais bien de te sortir toutes tes lubies de la tête, et puis de te méfier de Gheorghe Jinga. Mitana me disait l'autre jour qu'elle t'avait vu dans les roseaux avec la fille à Jinga, la Tița, et tu lui lavais les pieds et elle riait et montrait ses nichons. Ecoute-moi, mon gars, mets-toi des sangsues au ventre si tu ne peux pas faire autrement, et préoccupe-toi davantage de la classe ouvrière, tiens, je vais te donner à lire des brochures, parce que nous autres, les communistes, nous prendrons le pouvoir dans ce pays, et quand tu viendras nous trouver, peut-être que c'est nous qui ne voudrons plus causer avec toi et qui te dirons: retourne à la perfide bourgeoisie, Ion Mohreanu, parce que tu lui as lavé la plante des pieds quand elle tirait des coups de fusil sur les fils du peuple, au coin des rues. As-tu entendu qu'ils ont tué le secrétaire de l'organisation départementale, dans un dépôt du port de Brăila et qu'ils l'ont ensuite couvert d'ordures?

— Ma parole, mon vieux Titi, tu es un gros malin, dit Caramet, tu tiens le bon filon, et un de ces quatre matins tu occuperas une place élevée.

— Prête-moi ton harmonica, dit Ion, et tu pourras te jucher où bon te semble.

Titi Șorici chaussa ses brodequins raides, examina le bord de la semelle, auquel la suie n'avait pas adhéré, puis, en ployant le corps, considéra longuement les talons. Enfin, satisfait, il se dirigea vers l'armoire et y prit une bouteille.

— Je vous offre un verre.

— Tu me le donnes, ton harmonica? répéta Ion.

— Pour quoi faire? demanda Mitrana. On t'a demandé de jouer aux fiançailles?

— Quelles fiançailles?

— Celles de Tiţa. La nuit dernière, Luca, le fils du pope, lui a passé la bague au doigt.

— Ça n'existe pas! protesta Ion.

— C'est la Bocu qui me l'a dit. Elle était allée porter de l'encens au cimetière. Vetina s'est tordu la cheville et elle doit se retenir aux murs pour ne pas tomber. Il paraît que Tiţa et Luca sont allés cette nuit chez Gheorghe Jinga et qu'ils les ont réveillés, lui et les siens. Il faut croire que tu dors comme une souche, toi, pour ne pas les avoir entendus.

Ion hocha la tête. Il n'en croyait rien.

— Sois content d'avoir eu ta part, surtout que tu as été le premier; ou bien, si tu n'as pas été le premier, ajouta Titi Şorici, sois content d'y avoir passé avant le gars qui lui a donné la bague. Tu le veux encore, mon harmonica?

— Oui, dit Ion.

Et, prenant l'harmonica à touches, usé par les dents des enfants de Titi — les deux jumeaux et la petite fille aux boucles d'oreilles en verre — il sortit dans l'enclos en se disant: « C'est donc pour ça que tu m'as envoyé coucher! » Il entra dans un petit champ de luzerne qui séparait la maison de Şorici de celle de Vetina, ou plus exactement dans ce qui avait été, dans les bonnes années, un champ de luzerne, mais n'était plus, à présent, qu'une friche stérile, et passa dans la cour de Vetina. La Bocu, accompagnée par les deux chiens de Neicu, allait chez Gheorghe Jinga. Ion lui sourit et lui adressa un petit signe de la main — l'harmonica vibra légèrement et la Bocu fit « Bzzz! » — puis il s'arrêta auprès du tas de fumier sur lequel Berechet était mort, et regarda longuement la maison couverte de tôle. Il se sentait pénétré d'une tristesse légère et qui ne semblait pas réelle, d'une tristesse qui s'était déposée en lui depuis trop peu de temps pour lui faire déjà mal.

La Bocu parut à nouveau devant lui, seule cette fois; les chiens ne la suivaient plus. Elle marchait à pas rapides et avait cet air que l'on voit aux femmes à la veille des grands événements qu'elles sont convaincues de pouvoir (et qu'elles peuvent effectivement) influencer ou hâter; et, cette fois, Ion comprit que c'était vrai, que Tiţa avait reçu la bague de Luca, et pourtant il n'en éprouva aucune douleur. Une sorte de clarté inexplicable se faisait en lui, et seule lui apparaissait l'image de Gheorghe Jinga, non comme il l'avait quitté tout à l'heure, mais entrant dans la cour du moulin d'Alecu Branga, et disant à celui-ci:

— Il paraît que tu veux vendre ton moulin pour retourner à Sibiu, Alecu, et moi je marie ma fille avec le fils au pope, et je veux lui faire une dot.

— Il ne vaut rien, ce moulin! dit Ion à haute voix.

— Qu'est-ce qui te prend? fit la Bocu en se retournant. Tu parles tout seul? Tu finiras par devenir tout à fait dingue, mon fieu!

— Toi... va te faire pardonner par ton mari! Prends Neicu par la main, allez-y tous les deux et dites-lui: Pardonne-nous, bougre d'idiot!

— Ecoute voir, personne ne t'a encore tordu le cou pendant ton sommeil? Pour que le diable t'emporte, une bonne fois!...

— Le diable? Non, mais dis donc, c'est moi, le diable! Et si je te fous une beigne, tu en seras estropiée pour le reste de tes jours. Tiens, regarde un peu comment que tu seras, dit Ion, et il entra dans la cour de Jinga, une main sur sa hanche droite et la jambe raide.

Il s'arrêta auprès de la charrette à brancards. Jinga et Luca étaient toujours assis auprès de la table, et les tziganes toujours à cinq mètres de là. Entre-temps, la Diculeasa était venue elle aussi, dans sa robe du dimanche, mais Tiţa n'apparaissait toujours pas; peut-être dormait-elle encore, à moins qu'elle ne soit en train de se coiffer, dans le vestibule, ou de chercher une paire de boucles d'oreilles qui conviennent pour ce jour-là.

«Je ne bouge pas d'ici jusqu'à son arrivée», se dit Ion, et, prenant son harmonica, il se mit à en jouer. Les anches de l'instrument puéril, lamelles de cuivre pareilles à des brins de tabac vibrèrent longuement, et les sons se fondirent en une mélodie. Jinga, Luca et les tziganes se tournèrent comme un seul homme de son côté, à croire que tous n'avaient attendu que cela, et Jinga cria par-dessus la tête des tziganes:

— Bravo, mon petit gars, tu es tombé sur la chanson que j'aime le mieux. Vous la connaissez, monsieur Luca?

Hou! Hou!
Terente, le bandit, nous rendra fous!
Voilà qu'il a écrit un mot
A Bratianu,
Le menaçant de confisquer son avion
S'il ose se montrer dans la région.

Neculaï Mohreanu, Ouleaţă et moi, on l'a connu, ce Terente. Il était natif de Carcaliu, du côté de Măcin, en allant vers Tulcea, un village où il y a une grande église qu'on dirait badigeonnée avec de l'alun, parce qu'elle a des tours bleues, et où c'est plein de Lipovans à cheveux longs. Tous sont adeptes de la religion ancienne et ont un chignon sur la nuque, comme les femmes, avec un peigne dedans pour le maintenir. Allons, approche-toi, Ion! Laissez-le passer, vous autres, cria-t-il aux tziganes. J'en ai fait votre chef, à la rizière, faut le respecter!

Tout le groupe des bohémiens se déplaça vers le mur de la cuisine mais sans s'éparpiller, comme s'ils avaient été liés les uns aux autres par une corde; et Ion, qui s'avançait lentement, traversa l'air empesté non seulement par la crasse et le relent des tziganes, mais aussi par la trahison de Tiţa et par la gaieté de Jinga. Au-dessus du mûrier, quatre couples de ramiers fendaient l'air à grands coups d'ailes ondoyants, dans les hauteurs blanchâtres du ciel où tourbillonnaient des mirages. Arrivé à deux pas de la table, Ion s'arrêta. Tiţa avait paru dans l'ouverture de la porte du vestibule, en pantalon blanc, avec sa ceinture et une blouse de soie verte, et Ion comprit qu'elle était là depuis longtemps, que, peut-être, elle ne s'était même pas couchée. Depuis l'encadrement de la porte, le regard de Ion avait glissé vers le pied de Luca, posé sur un réchaud à essence auprès duquel se trouvait un pot en argile servant à recueillir les eaux grasses; alors il fit encore un pas et s'assit sur une chaise, à côté de Luca. Il continuait à jouer de l'harmonica pour Jinga, qui, du bout des doigts, battait la mesure sur la table. Après un certain temps, Ion tendit la jambe et passa le pied dans l'anse du pot. La Diculeasa — couvrant de son corps cette même portion du mur que recouvrait Tiţa le jour où Ion voulut lui faire voir comment il savait appeler les pigeons — aperçut son geste et, fronçant les sourcils, lui fit signe de laisser le pot tranquille, vu qu'il pourrait le renverser.

— Tu ne veux pas qu'on le voie, hein? demanda Ion en fourrant l'harmonica dans la manche. de sa tunique. Eh ben, si tu ne voulais pas qu'on le voie, fallait le cacher dans les hautes herbes. Et, disant ces mots, il mit le pot malpropre sur la table, comme s'il avait voulu s'en servir pour remplir les verres.

— Enlève ça! cria Jinga en colère.

— Voyons d'abord s'il n'est pas fêlé, dit Ion. Il faut bien vérifier, n'est-ce pas, monsieur Luca? Et, prenant son élan, il lança le pot à la tête de Luca Oancea qui n'eut pas le temps de se garer. J'ai fréquenté la Tiţa avant toi, monsieur Luca, et ce que tu trouveras, ce n'est qu'une vessie de bœuf déchirée!

A cet instant — instant de honte et début de désastre — Ion bondit par-dessus le corps de Luca affalé sur sa chaise et, repoussant du genou la bohémienne au coquillage qui s'était précipitée au secours de Luca, il partit en courant, par l'enclos de Vetina, vers la maison de Titi Şorici. Mais, plus rapide que lui, un vieux tzigane édenté se détacha du groupe, épaula un fusil de chasse qui lui servait à tirer les foulques dans les marais, et fit feu. La détonation se mêla au cri poussé par Tiţa dans le vestibule et se perdit au loin, parmi les blancheurs du ciel.

Le tzigane édenté s'essuya les yeux et tendit son fusil à Jinga, le seul à avoir le droit de s'en servir, puisque c'est sur lui que l'opprobre était tombé. Jinga, sans un mot, prit le fusil et l'appuya contre le tronc du mûrier. Tout le monde allait savoir que le coup de feu avait été tiré par lui.

En français par Constantin Borănescu

BREF APERÇU DE L'ART PLASTIQUE ROUMAIN CONTEMPORAIN

par IULIAN MEREUȚĂ

La Révolution socialiste a marqué, généralement, pour la culture, l'instauration de certaines exigences nouvelles, souvent absolument neuves en ce qui concerne tant le contenu (activité consacrée à l'édification du socialisme, tension combative, sentiments fondamentalement humains, mobilisant les énergies de l'individu et de la communauté, du peuple tout entier), que les formes, dans la voie d'un réalisme régénéré ou d'un modernisme lucide. Cette révolution s'est produite au moment où les arts plastiques roumains avaient atteint un développement suffisant pour réaliser leur originalité dans l'ensemble de la culture européenne, une forme de style où ils ne se conciliaient pas, purement et simplement, une tradition sur la route de l'art moderne, mais où ils avaient abouti à une synthèse convaincante. Les changements sociaux ont, d'ailleurs, surpris certains des auteurs de ces synthèses — Theodor Pallady, Nicolae Dărăscu, Lucian Grigorescu — en pleine maturité artistique ou dans une sénescence active. Ces transformations sociales ont donné aussi une impulsion pour libérer l'art des servitudes de l'ancien langage officiel, grandiloquent, académique, ont ouvert une large voie génératrice de formes nouvelles d'expression et de mise en valeur des moyens, propres à réinplanter l'art dans la vie de la cité. Les arts plastiques en général, et non pas seulement l'art de grande envergure, social par sa destination immédiate (fresques, monuments, statues représentant l'histoire et la culture du pays) ont été appelés à propager les idéaux du nouveau régime, à constituer un soutien important dans l'effort constructif d'un peuple doué d'une grande force réalisatrice, d'une sensibilité chromatique réputée. A la base de l'art roumain contemporain se trouvent des sources inestimables de création: le folklore et l'art médiéval. Dans d'autres pays, la civilisation citadine a relégué au musée des curiosités l'art de la civilisation rurale, mais il y a encore en Roumanie des endroits où l'on produit une céramique merveilleuse par la richesse de son coloris, l'harmonie de ses formes et de ses proportions, léguées par les siècles; où l'on tisse des tapis qui témoignent, dans la disposition des motifs, d'un sens artistique exceptionnel. Or, ne l'oublions pas, nombre d'artistes roumains de nos jours sont les descendants directs de ces gens doués d'un talent artistique des plus originaux. Voilà pourquoi, notamment, les arts roumains accusent un goût évident pour la perfection artisanale de l'œuvre, les peintres maniant leurs pinceaux avec amour. La fureur iconoclaste, caractéristique de l'art moderne en général, apparaît, dans les œuvres des artistes roumains, purifiée, en ce sens que toute création nouvelle, tout style neuf signifient une contribution et non une négation, conformément au tempérament du peuple roumain doué du sens de l'équilibre, de la dimension humaine immédiate, de la sérénité, valeurs à conquérir même dans l'expression pathétique. Certes, il y eut des années où certaines conceptions rigides sur le rapport contenu-forme, la prépondérance absolue du contenu, du message, le peu de cas fait de l'originalité créatrice ont donné naissance à des œuvres qui se bornaient à ne rendre que l'aspect naturaliste, offrant l'occasion de se manifester à des artistes médiocres, appelés plutôt à « démythiser » qu'à transfigurer des idéaux. Mais leurs toiles ternes, colorées mais stagnantes, ont reçu leur châtiment du temps, qui les a plongées dans l'oubli.

Le mérite d'avoir maintenu avec persévérance le feu de la tradition picturale roumaine revient autant à certains artistes de la vieille génération, tels que Iser, Lucian Grigorescu, D. Ghiață, qu'à ceux qui leur ont succédé, devenus aujourd'hui des maîtres connus: Corneliu Baba, Henri Catargi, Alexandru Ciucurencu, Ion Musceleanu, Aurel Ciupe, C. Medrea, Romulus Ladea. Corneliu Baba a réussi à marquer le sens profond de la présence humaine en peinture. Ses portraits et ses compositions reflètent, non seulement un sentiment profond de la psychologie individuelle ou collective, mais aussi une nouvelle évaluation des moyens d'expression, imposant non ce que cette réalité fondamentale du monde — l'homme — a de transitoire, mais ce qui, en elle, est « éternel ». Alexandru Ciucurencu, exceptionnellement doué pour la couleur, a continué, à sa manière propre, à affranchir ses moyens picturaux de ce qui était accidentel, de ce qui lui était étranger, c'est-à-dire à extirper de la peinture « la littérature » facile, inadéquate. Ses sujets sont ceux que la peinture aborde toujours, mais ils tendent à adopter une définition moderne. Des artistes tels que Henri Catargi et Ion Musceleanu ont également tenté de diversifier leur style et, en même temps, de cristalliser à nouveau la tradition. Son expression esthétique serait une sorte de poétique réaliste dont l'anthropomorphisme ainsi qu'un esprit d'harmonie avec la nature, constitueraient les dimensions essentielles. L'art roumain s'est toujours caractérisé par le sens des proportions, son module propre étant celui d'une humanité sereine, qui ne se manifeste pas à tout prix de façon pathétique, mais dont la mélancolie prend souvent des formes passionnées. Nous en avons pour exemple l'œuvre du sculpteur Corneliu Medrea. Dans ses œuvres — dont nombre de nus — les formes voluptueuses, leurs rondeurs, leurs grandes dimensions évoquent des réminiscences d'une matrice ancestrale, tellurique, sentiment que, d'ailleurs, d'autres artistes éprouvent aussi. Chez Gheza Vida, par exemple, il apparaît sous la forme des mythes du Maramureș, présents

déjà dans le néolithique. Avec ces œuvres et ces personnalités, l'art roumain contemporain rejoint les grandes réalisations de sa tradition culturelle.

En même temps, les artistes plus jeunes arrivaient au terme de leur définition, de leur réponse personnelle, inimitable. Bon nombre d'entre eux avaient déjà démontré clairement leur talent. Il nous faut mentionner: Ion Pacea, Ion Biţan, Ion Gheorghiu, Constantin Piliuţă, Virgil Almăşan, Ovidiu Maïtec. Mais dès avant leur affirmation définitive et originale, l'évolution de la peinture roumaine avait connu quelques événements marquants. L'exposition rétrospective de Ion Ţuculescu, peintre longtemps connu rien que par un cercle restreint d'artistes et d'intellectuels, a fait l'effet d'une explosion. Deux années après sa mort prématurée, Ion Ţuculescu, médecin érudit et peintre, était révélé à tous par une œuvre prolifique, où les étapes se suivaient naturellement, logiquement, sans collisions, expression d'un esprit plein de spontanéité, dans un style allant d'un expressionnisme lyrique dépouillé de violences thématiques, nourri surtout de l'art populaire d'Olténie, jusqu'à un abstractionnisme passionné. C'était une personnalité fascinante, notamment par son aptitude à explorer librement tout ce qui est susceptible d'être peint. Cependant, ceux qui ont vu en Ţuculescu un porte-drapeau du modernisme roumain, un chef d'école, semblent s'être trompés. Son expérience est strictement personnelle, ses obsessions picturales sont bien trop intimes, inimitables. Ţuculescu peut servir d'exemple surtout pour sa soumission à des normes esthétiques sévères, pour la fermeté et la persévérance de son engagement. L'importance d'un autre artiste roumain, le sculpteur Gheorghe Anghel, qui se fit connaître lors d'une rétrospective d'un grand retentissement, représente l'autre terme d'un rapport caractérisant les théories et la pratique artistiques roumaines. Reflétant une vocation évidente pour le classicisme, les sculptures d'Anghel pourraient constituer la substance inaltérable d'une « technique de la quiétude ». La verticalité de ses œuvres signifie plus qu'une aspiration, plus que sa matérialisation dans la pierre. C'est l'incarnation rationnelle de la foi dans la pureté originaire de l'être humain, foi vécue avec une acuité tragique. Le martyre, posture préférée de ses modèles (parmi lesquels le grand poète Eminescu), marque plutôt l'exorcisme par l'art de la condition du créateur génial, en dissonance avec le plan de la réalité stricte, immédiate. Comme Ţuculescu, Anghel est un exemple de l'obstination, de la fermeté de l'option. Ces deux personnalités, complètes dans la pureté de leur style, représentent des points d'intensité maximum d'un mode de vie existentiel et artistique; Dumitru Ghiaţă et son œuvre sont, quant à eux, l'illustration la plus frappante d'un esprit calme mais tenace, étranger à tout ce qui n'est pas création. Isolé en quelque sorte de la communauté artistique de son temps, vivant à l'écart, d'une façon austère et s'affirmant toujours plus, d'une toile à l'autre, Dumitru Ghiaţă est un peintre que l'obsession de la modernité ne hante pas. Ses œuvres, qui ont l'apparence d'un sage réalisme, attachées qu'elles sont par toutes leurs fibres à l'existence du modèle, ont cependant atteint à une magie du réel, à un réalisme « hypnotique », que l'on perçoit d'ailleurs difficilement. Ce n'est qu'en se penchant assidûment sur ses toiles qu'on arrive à saisir leur plénitude chromatique, les essences picturales qu'elles dérobent aux regards. Tout comme chez Ţuculescu et chez Anghel, on découvre chez Dumitru Ghiaţă un fanatisme de la foi dans son art de souligner les passions. Suivant des voies différentes, mais unis par le même feu intérieur, ces trois artistes n'ont pas eu de disciples. Toutefois, échappant de façon trop évidente aux canons rigoureux de toute classification, Ţuculescu, Anghel et Ghiaţă ont touché les jeunes consciences encore en pleine ébullition, encore hésitantes, surtout par la leçon d'éthique qu'ils leur donnaient, par leur exemple de persévérance dans la connaissance de soi, dans leur assimilation des éléments de l'art.

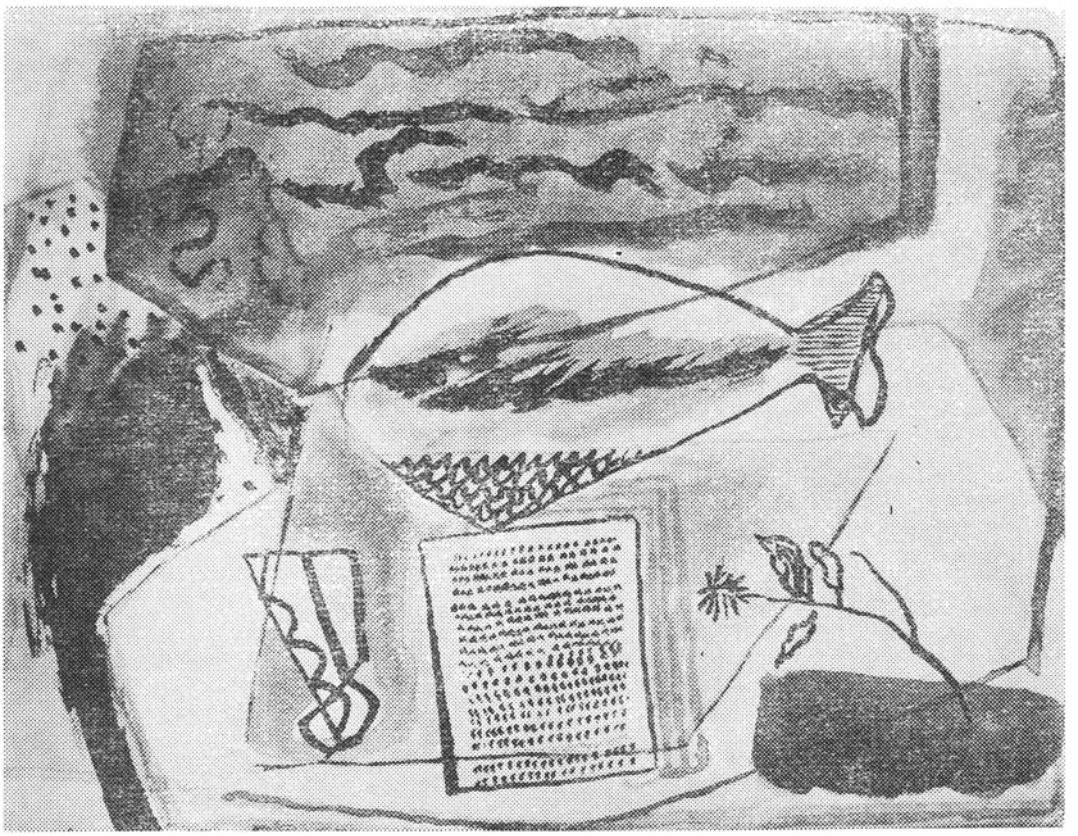
L'enracinement de l'œuvre du génial Constantin Brancusi dans la conscience de la Roumanie de nos jours fut bien plus qu'un acte de culture; ce fut l'assimiliation organique d'une valeur essentielle de l'art moderne et, en même temps, la confirmation de l'idée que la tradition conserve et accroît sa vitalité lorsqu'elle est conçue comme une rencontre du passé le plus profond d'un peuple et de la vision d'un grand artiste. Voilà pourquoi l'œuvre de Brancusi a constitué, ainsi que celle de Ţuculescu, Anghel, Ghiaţă, l'avant-garde d'une autre file d'artistes, dont, en premier lieu peut-être, Aurel Cojan. De structure expressionniste, mais influencé par la peinture de l'enfance, l'artiste use d'une morphologie étrange, hantée de questions existentielles, auxquelles il répond dans le cadre d'une vision élémentaire, schématique, mais d'une spontanéité inquiète et, en même temps, d'une suavité charmante. Apparentée par son ingénuité à Aurel Cojan, Lucia Dem. Bălăcescu, figure excentrique du monde artistique, s'est imposée, relativement tard, par la vivacité de son esprit de conteur imaginatif, semblable à celui du Douanier-Rousseau, mais qui aurait été à l'école de Matisse et de Duffy. Le monde de cette artiste est celui d'un théâtre, ou plutôt d'un carnaval où se meuvent des masques appartenant à un Levant fantaisiste, à une histoire mêlée à la légende, ou à une géographie des lointains mirifiques. Entre ces deux derniers artistes se situe un peintre autodidacte, auquel on ne doit que peu de toiles — Doru Bucur. Son imagination, moins anxieuse que celle de Cojan, moins exubérante que celle de Lucia Dem. Bălăcescu, se range à mi-chemin entre les deux. On ne saurait omettre de ce groupe ni Paul Gherasim, attentif à l'épuration des couleurs, ni Pavel Codiţă ou Vasile Brătulescu, ceux-ci encore à la recherche d'eux-mêmes.

En ce qui concerne les peintres appartenant à la génération moyenne, tels Ion Pacea, Ion Gheorghiu Virgil Almăşan, ceux-ci ayant commencé par l'étude de l'art populaire, considéré sourtout dans sa diversité de formes et de coloris, en sont arrivés, chacun à sa manière, en passant par une figuration d'ordre subjectif, au stade d'une quintessence non abstraite. L'abstraction est tenue à distance par un rappel, aussi lointain fût-il, mais toujours présent, du réel. Un autre groupe à peu près du même âge, composé de Ion Biţan, Vladimir

Șetran, Ion Nicodim, Vincențiu Grigorescu, cultive une modalité plus proche des éléments de l'art moderne. Ion Biţan expérimente frénétiquement les possibilités plastiques; Vladimir Șetran et Vincențiu Grigorescu poursuivent le même but de façon peut-être trop visible; Ion Nicodim, l'un des coloristes actuels les plus raffinés, prête à la composition la plus pure, la plus transparente liberté. Cette génération illustre, en premier lieu, dans la peinture roumaine contemporaine, la lutte contre les canons routiniers, lutte souvent dramatique menée pour trouver, au bout de plusieurs années, ce qui pour les plus jeunes artistes constitue une prémisse: la peinture en tant que réalité autonome, avec ses propres lois, autres que celles des autres arts, autres que celles de l'objet réfléchi. Il nous suffira de citer deux noms d'artistes qui, ayant dépassé la quarantaine, sont arrivés maintenant, en brûlant les étapes, à se retrouver; Mircea Ionescu et Ilie Pavel. Le premier a oscillé entre les formes réalistes les plus accusées et les modalités de transfiguration lyrique les plus « impossibles ». Une récente exposition a imposé sa facture pondérée, pénétrée cependant de la ferveur de son nouveau chemin. Ilie Pavel a subi une métamorphose encore plus spectaculaire, passant — sous la tutelle du « Bauhaus » et adoptant aussi des solutions de l'architecture populaire — d'une figuration apocryphe et dissimulée par divers artifices, à une phase de constructivisme architectural, assez proche des intentions de l'art objectualiste. Le faux dilemme figuration — non-figuration ne s'est pas posé pour les artistes de cette génération-là, d'autant plus que l'unique exemple d'authentique contribution à l'art abstrait, celui du peintre roumain Mattis Teutsch, originaire de Brașov, n'a pas eu de suite. Ils se proposaient de trouver leur propre conception esthétique, quelle que fût la formule adoptée. Ainsi, trois autres peintres sont demeurés fidèles à leur style initial, qu'ils n'ont fait que perfectionner, s'appliquant à en enrichir le registre thématique. Il s'agit de Constantin Piliuță, Marius Cilievici et Sabin Bălașa. Le premier, auteur de compositions nuancées d'un décorativisme agréable, aux idées plutôt littéraires, mais possédant une manière bien à lui; le second, assez enclin à se débarrasser du lest « poétique »; le dernier, peintre de facture surréaliste, où l'excès de narration devient, cependant, une qualité, ou, tout au moins, un attribut organique.

En sculpture, Brancusi a fécondé l'esprit de Gh. Apostu ou Iliescu-Călinești, d'autres comme Paul Vasilescu, Costică Popovici, Silvia Radu se réclament d'un autre grand sculpteur roumain, D. Paciurea. Les noms cités sont ceux qui s'imposent même dans une énumération sommaire. Les deux premiers se caractérisent par une expression synthé-

AUREL COJAN: Nature morte



tique, par une vision globale des formes, qui annulent les détails concrets, pour arriver à des constructions pures, que l'éphémère ne touche pas de son aile; les trois autres, de structure romantique, avec un goût marqué pour le baroque reflètent dans leurs œuvres des aspirations généreuses et primordiales (Icar, le Christ, Maître Manole), avec une prédisposition évidente pour le mouvement de genre théâtral.

Plus jeune de quelques années que ceux que nous venons de citer, la génération des moins de trente ans est peut-être celle qui rehaussera de quelque trait la physionomie de l'art roumain. Poussés par une certaine tentation de la « destruction» et dégagés du complexe des années perdues sur des chemins sans retour, ceux-ci abordent l'art avec la devise: toutes les possibilités me sont ouvertes! Voilà aussi pourquoi leurs expériences sont si variées. Horia Bernea, Teodor Moraru, Şerban Epure, refusant d'adopter définitivement une certaine formule, faisant de la peinture abstraite et, en même temps, figurative, dans une totale liberté à l'égard deux-mêmes, nous proposent une peinture brutale, où se retrouvent des obsessions existentielles ou livresques. D'autre part, dans sa démonstration des possibilités d'une peinture des signes — où le fragment de réalité, introduit dans une structure informelle, prend un autre sens que le sens originaire — Barbu Niţescu rejoint Mircea Milcovici et Maria Meşteru.

Un autre groupe (H. Mavrodin, Florin Ciubotaru, Ion Bănulescu, Marin Gherasim), repoussant une peinture qui se limite à elle-même, a adopté une formule relevant, en apparence, du surréalisme, mais qui est, de fait, une dissimulation lyrique, un élan romantique sur lequel se greffe une lucidité sensible, particulièrement dans le traitement des zones d'ombre de la vie quotidienne. Le désir de raconter, la nécessité de « dire», ont incité d'autres jeunes à pousser cette action encore plus loin, retrouvant — d'une autre manière et avec une autre façon de voir dans l'art populaire et dans l'art cultivé du Moyen Age, des sources encore vives. Il s'agit de Mihai Olos, D.Gavrilean, Ion Gînju, I. Gh. Vrăneanţu. Ceux-ci à l'instar des maîtres auxquels nous devons les fresques de Voroneţ, font œuvre de narrateur dans un espace absolument imaginaire, où ils développent sans entraves leurs dons créateurs. Il nous faut souligner, pour la symétrie, les recherches du groupe d'art cinétique de Timişoara, comprenant Roman Cotoşman, Flondor Străinul, Bertalan, D. Sayler; les essais d'art, dit minimal, d'Adrian Ionescu, ainsi que l'intégration prometteuse dans l'art objectualiste de Paul Neagu, auteur d'une scénographie intime, avec des objets qui s'ouvrent et se referment, portent le vague mystère des rencontres fortuites.

Les arts décoratifs connaissent, surtout au cours des cinq dernières années, un essor presque surprenant, si nous n'avions en vue le spectaculaire développement de l'urbanisme dans notre pays. Avec les nouvelles constructions, soit pour la décoration intérieure, soit pour l'ornementation extérieure, la céramique et la tapisserie ont notamment atteint des niveaux remarquables. L'art de la poterie s'est perpétué sans faille pourrait-on dire depuis l'âge même du néolithique. Grâce aux potiers populaires, ce métier en est arrivé à être pratiqué aujourd'hui par un grand nombre de leurs descendants, certains étant de véritables artistes, de réputation internationale. Quelle que soit la structure choisie, le matériau employé et la technique utilisée, les traits caractéristiques ancestraux des arts décoratifs populaires — équilibre, harmonie, chromatique — portés à leur plus pure expression, sont toujours reconnaissables. Parmi ceux qui, avec frénésie, modèlent l'argile avant de la soumettre aux hautes températures de cuisson, citons : Patriciu Mateescu, Flaviu Dragomir, Constantin Bulat, Eugen Schlosser, Ioana Şetran et Ion Minoiu et, appartenant à une génération très jeune: Costel Badea, Gheorghe Tiutin, Dumitru Rădulescu, Ioana Stepanov, Alexie Florian, Mihaela Ştefănescu. Chacun d'eux cherche à obtenir une plus grande maléabilité du matériau, à faire la découverte passionnante de moyens d'expression nouveaux.

On peut dire à juste raison que la tapisserie artistique est une création des deux dernières décennies. Si nous exceptons les œuvres d'avant-guerre d'Aurelia Ghiaţă, importantes pour l'intérêt marqué aux beautés du tapis paysan, il faut avouer que pendant un certain temps ont cessé d'être réalisées dans ce genre des œuvres de valeur.

Au bout d'une période de lentes accumulations, un revirement s'est produit dans ce domaine, ce dont témoignait la dernière exposition nationale d'arts décoratifs. Développant une fantaisie extraordinaire, sur les sujets les plus variés, d'inspiration foklorique ou historique ou de pure imagination chromatique, des artistes comme Mimi Podeanu, Graţiella Stoichiţă, Cornelia Ionescu, Ritzi Iacobi, Elena Teodorini, Ileana Balotă, Maria Ciupe et bien d'autres qu'il faudrait également citer, démontrent combien fécondes sont les tendances visant à valoriser ce qui est spécifique, propre à une culture et à une civilisation.

Les vues d'ensemble risquent, avec tout ce qu'on veut y ajouter, avec tout nouvel accent, de s'éloigner de ce qui est réellement important dans la synthèse d'un phénomène de culture ou de civilisation — la réduction à une catégorie unique, caractéristique. Toutefois, même cette opération renferme, en dernière instance, comme toute construction intellectuelle, une certaine dose de subjectivité. Pour l'éviter nous avons essayé, dans ces lignes, plutôt que de jeter un regard d'ensemble, ordonnateur ou concluant, de dresser une simple carte des arts plastiques roumains contemporains, y marquant leurs principales formes de relief.

PERMANENCES D'UNE LITTERATURE (V)

VISAGE DE L'HOMME:

Textes par: TUDOR ARGHEZI
MARIA BANUŞ
ANA BLANDIANA
GEO BOGZA
GEORGE CĂLINESCU
NICOLAE LABIŞ
TEODOR MAZILU
D. PANAÏTESCU-PERPESSICIUS
D. R. POPESCU
MIHAÏ RALEA
NICHITA STĂNESCU
DOMOKOS SZILAGY
TUDOR VIANU

MIHAÏ RALEA ●

Sur l'humanisme *

Les grands efforts humanistes furent autant de libérations de tyrannies religieuses, sociétaires, ou mécanique-scientistes. Il était, évidemment, difficile à l'homme d'acquérir une existence individuelle par opposition à la Divinité, ceci dans les cadres mêmes de la spéculation religieuse. Ephémère et limité, il ne pouvait se définir par sa résistance à l'éternité et à l'absolu. Malgré cela, l'homme, à l'intérieur des systèmes religieux, a pu inventer pour lui une espèce d'immortalité, au moins dans une seconde vie, sinon dans celle-ci. Certaines religions ont introduit la perspective du paradis, d'autres celle de la métempsychose ou de l'incarnation, de la perpétuation d'une existence sous la forme d'âmes des ancêtres, esprits, etc. . . La vie humaine a été ainsi prolongée au-delà des limites éphémères de l'existence terrestre sous la forme concrète que la vie a donnée. Le monde grec est allé plus loin encore, remplissant l'abîme entre la providence et les hommes de deux façons : concevant, d'abord, les dieux animés par une conscience humaine, on les fit descendre de l'Olympe sur terre, et on leur imposa des destins semblables à ceux des hommes, avec des haines, des amours, des passions. Ensuite, les Grecs montrèrent que la révolte contre les Dieux était possible. Ils dirent l'ambition de l'homme de voler les secrets des Dieux, de se substituer à eux. Le mythe de Prométhée est la première tentative humaniste dans l'ancienne mythologie. Plus tard, en plein Moyen Age, le Christianisme refoula, par de nombreuses interdictions, le progrès de l'intérêt porté à l'homme. Il a fallu la Renaissance puis la Réforme pour que de telles préoccupations fussent possibles. Une pensée naturaliste, qui, plus tard, lorsqu'elle deviendra toute-puissante, interrompra, à son tour, l'essor d'une conception anthropocentrique, put, dès ses débuts, réussir cependant à libérer, pour un temps, la science de l'homme en combattant l'obscurantisme religieux et en posant les bases d'une conception du monde, naturaliste et mécaniciste. De la lutte entre le mécanicisme scientiste et la foi religieuse c'est l'humanisme qui profita le plus.

Malgré toute l'apparence contraire, il y a cependant dans la doctrine chrétienne même, quelques perspectives et interprétations du dogme, selon lesquelles une certaine liberté serait possible. Et c'est spécialement la pensée de saint Augustin, avec son énorme influence sur la pensée religieuse du Moyen Age, qui consacra cette acquisition. A la suite de son péché originel, l'homme était déchu, il était devenu un être infirme, blessé. Le démon put ainsi agir sur lui et lui insuffler la concupiscence qui le tient dans sa condition imparfaite. Cependant, l'homme tend vers la perfection divine. Il veut s'élever à Dieu. Saint Augustin croit que Dieu accorde à l'homme la grâce qui le sauve. L'homme est, dans un sens ontologique, tributaire de son existence terrestre, mais, en même temps, susceptible — sous certaines conditions — de s'élever à l'état divin.

Lui accordant Sa grâce, Dieu accorde à l'homme implicitement, la liberté. Car l'homme peut, librement, choisir la voie de la participation à Dieu. Ainsi, l'homme ne peut pourvoir seul à son salut, de sa propre initiative, sans l'aide divine — mais lorsque la Grâce lui a été accordée, il peut monter les degrés de la perfection et du Salut. « Quand il affirmait à la fois la pleine gratuité, la souveraine liberté, l'efficacité de la grâce divine, — et la réalité du libre arbitre humain; quand il professait que Dieu a la première initiative de tout bien, qu'il donne le vouloir et le faire, qu'en couronnant nos mérites il couronne ses propres dons, que l'homme ne peut pas se sauver tout seul, ni commencer tout seul l'œuvre de son salut, ni s'y préparer tout seul, et qu'à lui seul il ne peut que le mal et l'erreur, — et que cependant il est libre quand il agit sous la grâce divine; et qu'intérieurement vivifié par elle, il pose librement des actes bons et méritoires; et qu'il est seul responsable du mal qu'il fait; . . . . quand le moyen âge pro-

*** Extrait du volume** *l'Explication de l'Homme*, chap. «les Affirmations et les absences de l'idée de l'homme», **Bucarest, «Cartea Românească », 1946; paru aussi aux « Presses universitaires de France », Paris, 1949, dans la collection « Bibliothèque de Philosophie Contemporaine ».**

fessait cette conception du mystère de la grâce et de la liberté, c'est purement et simplement la conception chrétienne et catholique orthodoxe qu'il professait. A l'apogée de la pensée médiévale, saint Thomas d'Aquin élaborera théologiquement les solutions que saint Augustin avait discernées dans ses grandes intuitions contemplatives. » *

On peut parler donc, selon certains, d'un humanisme chrétien en pleine époque catholique. Plus tard, Luther, Calvin ou Jansenius viedront avec la doctrine de la prédestination d'après laquelle l'homme demeurerait condamné éternellement, à la suite du péché originel. Une telle interprétation pessimiste, fataliste, éloigne l'homme d'une conception divine de son essence. La grâce étant écartée, l'homme n'a plus rien à attendre de Dieu. Il retourne à la vie terrestre, matérialiste. Le protestantisme, par une sorte *d'anthropocentrisme laïc*, met l'homme au centre de l'existence. Par une évolution paradoxale, le fatalisme réformiste crée un humanisme individualiste, libre de toute influence divine. Cet état d'esprit vient aider, par son libéralisme, la philosophie de la nature qui, dans d'autres domaines, se trouvait en pleine évolution et, ainsi conjugués, les deux efforts apportent une libération remarquable.

Dans l'ordre social, le Moyen Age avait étouffé toute aspiration individualiste. L'époque moderne, avec sa « libre pensée» nécessaire à la bourgeoisie dans sa lutte de libération, vient implicitement affirmer les débuts de l'individualisme. La catégorie de la personnalité opposée à la société crée une série entière de types humanistes nouveaux, déterminés par l'individualisme économique résultant des progrès de l'accumulation capitaliste.

Tout d'abord. apparaît l'homme de la Renaissance. A la place des anciens tyrans, toute une série de condottieri magnanimes entretiennent des cours d'écrivains et d'artistes. L'exil et le cosmopolitisme ouvrent de larges horizons. L'homme aux préoccupations multiples, multilatéral, «l'uomo universale» comme Pic de la Mirandola, docteur ès « omni re scibili», Dante dont Boccace nous dit qu'il était grand poète pour les uns, philosophe pour d'autres, et pour d'autres encore théologien ou homme politique, Léonard, peintre, philosophe, architecte et homme de science, deviennent les figures les plus connues de ce temps. Mais « tout négociant florentin ou homme politique est, d'habitude, un érudit qui parle deux langues classiques. Les humanistes les plus célèbres sont appelés à lui enseigner, à lui et à ses enfants, la Politique et l'Ethique d'Aristote» (Burkhardt). La gymnastique, la danse, la musique, la poésie, la peinture, la physique et la géographie étaient des connaissances courantes dans lesquelles beaucoup excellaient. Une nouvelle conception de la gloire fait son apparition. Les hommes éminents sont honorés, célébrés de leur vivant et après leur mort. La biographie racontant la vie des hommes illustres devient un genre historique et littéraire très apprécié. Avec l'esprit critique, apparaissent le pamphlet, l'humour et l'ironie satirique comme genres littéraires, tels qu'ils furent pratiqués par un Pietro Aretino ou recommandés aux gens des cours par un Baltazar Castiglione dans son fameux « Cortigiano». La principale caractéristique des Florentins, c'était d'avoir « des yeux pénétrants et de mauvaises langues».

Les voyages complétaient les lectures. Les grands explorateurs qui découvraient des continents, les conquistadors portugais et espagnols, incitent aux longues pérégrinations. L'univers culturel s'enrichit des perspectives cosmique et ethnographique. A leur tour, les sciences naturelles deviennent familières, tandis que, dans les productions littéraires, apparaissent les préoccupations psychologiques, l'analyse des personnages, la découverte de l'homme intérieur.

La physionomie de l'homme moderne était ainsi créée. Il avait encore à être opposé à la société dont il faisait partie pour que le contraste fût mis en évidence, d'une manière plus frappante encore. Ce fut l'œuvre du dix-huitième siècle français. Trois types humanistes antisociaux étaient alors en vogue : l'homme naturel, l'homme abstrait et « le bon sauvage». Ce qui semblait être alors de la plus grande importance, c'était le besoin de prouver que, au-delà des conditions sociales historiques du moment, au-delà de certaines déterminations et en opposition avec elles, l'être humain conservait, tenant à sa qualité d'homme, des droits imprescriptibles accordés par la nature, mais contestés par la société.

L'homme naît avec certaines prérogatives éternelles, inaltérables, qu'aucune tyrannie ne peut lui ravir. C'est pourquoi un Grotius, un Johannes Althusius, un Puffendorf créèrent la doctrine du « Droit naturel». Mais pour que l'homme devînt un sujet de ce droit supra-social, il a fallu peindre l'image même de l'homme naturel. Ce furent J.-J. Rousseau, Morelly, Mably et d'autres qui s'en chargèrent, créant le mythe de l'homme indépendant, antérieur à la société, issu directement des mains de la nature avec des droits inaliénables, fondés sur des principes éternels. La société a altéré, corrompu ou supprimé ces droits. Mais l'homme naturel a préexisté au milieu dans lequel il est né. Il n'a pas l'acception empirique d'un produit collectif, mais une acception apriorique.

L'homme naturel, défiant ainsi les conditions historiques et psychologiques, devient dans le conception d'autres penseurs du même siècle, « l'homme abstrait». Condorcet, Turgot, les grandes figures de la Révolution française, depuis Danton à Babeuf et de Saint-Just à Mme Roland, ont cru à l'homme en soi, essence théorique, généralisation rationnelle de toutes les qualités d'humanité, un homme représentant l'« idée» platonicienne d'humanité, concept unitaire et invariable. Lorsqu'ils parlaient des « Droits de l'homme», les coryphées de la grande Révolution pensaient à cet homme toujours identique à lui-même, indifféremment des latitudes ou des longitudes, de l'âge, des races ou des religions. C'est contre cet excès d'abstraction qui mutilait la vie authentique, concrète, c'est contre ce schéma d'un homme inexistant, au nom duquel pourtant des horreurs et des crimes ont été commis, que Taine, dans *les Origines de la*

---

* J. Maritain, *Humanisme intégral*, p. 19.

France Contemporaine, lança ses grands pamphlets et ses portraits satiriques. Enfin, pour concrétiser la notion de cet homme naturel, on fit, à la même époque, d'après les rapports des missionnaires jésuites, le portrait de ce qu'on appelait alors « le bon sauvage», le sauvage doux, naïf, pas encore perverti par la société, idyllique et paradisiaque, incapable de cruauté, de méchanceté ou de perversité. Les meilleurs juges de .l'authenticité de ce portrait furent tous ceux qui, se fiant à cette innocente propagande et prenant la route des pays sauvages, ne revinrent jamais dans leur patrie.

C'est qu'il avait été nécessaire de montrer que l'être humain est bon et sage; qu'il est pris dans les pièges de la société; il était nécessaire de séparer, de façon nette et catégorique, l'homme, c'est-à-dire l'individu, des prétentions absorbantes du milieu collectif.

La légende de l'homme abstrait et de l'homme naturel continua de grandir et atteignant son apogée au temps des romantiques, donna lieu à une nouvelle conception humaniste, celle de «l'homme, comme fin en soi». Cette nouvelle silhouette de l'homme fut esquissée, dans ses grandes lignes, par Kant. « Considère ton prochain comme une fin, non comme un moyen», c'est conférer une sorte de souveraineté de droit divin au dernier des hommes.

Ainsi se trouvait créé un seuil minimal de la notion d'homme. Le fait d'être un homme donnait le droit d'être considéré comme une finalité autonome. Ceci marquait le plus haut triomphe de l'humanisme individualiste. Les paroxysmes de la doctrine vinrent ensuite avec Nietzsche, Ibsen et Carlyle qui ont ouvert à l'homme la voie de l'héroïsme avec la tentation du surhomme, les aspirations de divinités égarées parmi les hommes. L'homme devenait surhomme, et, ainsi, abandonnant son espèce, il la trahissait.

Néanmoins, l'antagonisme humanité-nature restait debout. Le développement gigantesque des sciences naturelles au dix-neuvième siècle avait englobé dans une explication mécaniste tout le domaine des sciences biologiques. La découverte de la nature a conduit non seulement à une méthodologie, mais aussi à une métaphysique. Le naturisme devint un pan-naturisme. Il était logique d'intégrer l'étude des réalités humaines dans cet impérialisme des sciences naturelles. L'essence de l'homme s'identifia presque (sauf quelques petites différences) au règne animal dans ses dernières phases.

Le positivisme et l'évolutionnisme — théories qui exercèrent une si grande influence sur la philosophie du dix-neuvième siècle — ont rivalisé dans leur volonté d'apporter chacun sa contribution à une explication de l'homme amoindrissante.

Toutefois, des résistances et des réactions s'ébauchèrent. Aux interprétations phylogénétiques et ontogénétiques s'opposèrent d'autres, d'ordre psychologique, qui voulaient donner une définition spécifique de l'homme. Dès l'antiquité on avait signalé comme étant propres à l'humain, la raison et la faculté de la pensée. D'autres conceptions attirèrent l'attention sur la faculté du langage, d'autres enfin sur les aptitudes techniques, culturelles ou sociales. Nous verrons plus loin, dans un chapitre spécial, ce que valent ces définitions.

Si, par le passé, l'idée de l'homme n'a pu s'imposer que lorsque le point de vue religieux, sociétaire ou scientiste tombait en disgrâce, aujourd'hui il faut constater que, même en présence de ces considérations hostiles, la conception humaniste réussit à s'affirmer. Elle peut se concilier, dans des synthèses souples et larges, avec les idées qui essayaient autrefois de la supprimer. La religion d'abord, renonçant d'une part à son parti pris exclusiviste et fanatique, fit des concessions très grandes à l'esprit laïc. Tour à tour, le déisme, le fidéisme, la religion naturelle, considérée comme phénomène humain et pragmatiste depuis Chateaubriand et Ernest Renan jusqu'à William James, placèrent l'homme au milieu des spéculations religieuses. Celles-ci acquirent soit une signification nationale ou sociale utilitariste, soit celle d'une consolation et d'une régénération psychiques, ou furent considérées comme un excitant sténique pour les déceptions humaines. N'étant plus considérée comme une révélation, la religion n'apparut plus que comme une création de l'homme au même titre que l'art ou la philosophie. Mais, surtout, abandonnant ses grandes ambitions et ses constructions cosmogoniques, elle en vint, petit à petit, à ne plus être qu'un problème de conscience.

La religion, après avoir quitté l'univers, se réfugia dans le cœur humain et n'y fut plus qu'un débat psychologique. Dans les profondeurs de l'inconscient et dans les crises de conscience, elle put trouver une place préférée. Après avoir été une mystique métaphysique pour laquelle l'être humain n'était qu'un détail modeste, la religion devint un chapitre de la psychologie, trouvant son habitat au-dedans de l'homme. De la sorte, l'antinomie «humanisme-religion» modifia entièrement les prémisses de son inimitié initiale.

L'adoucissement de leurs rapports peut également être constaté dans l'antithèse « science-spécifité humaine». Dans l'élan enthousiaste et naïf de ses débuts, la science assimilait l'homme à une espèce animale quelconque. Moins simpliste, l'anthropologie récente — ainsi que nous le verrons plus loin — montre aujourd'hui que l'homme a de remarquables particularités anatomiques et physiologiques. Le bond au-delà de la dernière espèce animale apparentée se fait reconnaître par une importante série de caractères physiques spéciaux et par une révolution dans le fonctionnement des organes. Sans rompre la série de la filiation qui lie l'homme à l'animal par de nombreux résidus communs, l'espèce humaine se caractérise par d'innombrables « mutations», véritables révolutions physiologiques et structurales, qui la différencient essentiellement de ses prédécesseurs dans la chaîne de l'évolution. De nombreuses transformations physiques donnent à l'homme de nouvelles qualités psychiques et nerveuses compliquées, dans lesquelles le déterminisme naturel ne s'impose plus d'une manière simple et rectiligne.

Enfin, le cadre collectif actuel ne supprime plus, comme au temps des anciennes organisations sociales tyranniques, l'intérêt pour l'homme. Les progrès de la démocratie et du socialisme, l'amélio-

ration du standard de vie des hommes des anciennes basses classes, la lutte pour la justice sociale et pour la liberté font de l'esclave annihilé de jadis un être entier, conscient, respectable. L'homme n'est plus l'instrument d'une société ou d'un Etat, dominé et exploité par une oligarchie. « L'exploitation de l'homme par l'homme» bat, partout, en retraite. L'intérêt avec lequel on s'efforce de faire accéder les dernières catégories sociales à une vie digne porte à un niveau supérieur la qualité même d'homme. K. Marx, dans sa «Heilige Familie», a fait voir que, en sauvant les ouvriers, c'est-à-dire la catégorie sociale la plus exploitée et la plus enchaînée, le socialisme relevait implicitement le niveau des classes superposées à celle-ci, c'est-à-dire la société humaine entière. L'ouvrier devient, de cette façon, « l'homme type», le sauveur même de la collectivité.

Le souci de s'assurer la vie matérielle, le respect de la dignité, de la liberté, de la critique et de l'autocritique, libère, par l'ouvrier, l'être humain même. Les régimes de masse combattent les paroxysmes de l'ambition individuelle, l'égoïsme accapareur, l'orgueil anarchique et dissolvant, elles assurent non seulement à l'homme une valeur minimale, mais aussi une hiérarchie de la quantité et de la qualité du travail, en tant que critère de valorisation. A la place des droits mécaniques de l'héritage, les régimes nouveaux consacrent l'effort et l'émulation de l'individu, élevant sans cesse son niveau culturel et sa puissance créatrice. On peut ainsi parler d'un humanisme socialiste. Sans aspirer, comme dans les mythes réactionnaires, au « surhomme», au « héros», à « l'élite», on peut entrevoir pour chaque homme, au sein du socialisme, la certitude infinie de son perfectionnement spirituel. L'homme peut amplifier ses dons humains et acquérir une puissance indéfinie. Cette affirmation de l'humanisme socialiste commence à se faire entendre dans plusieurs pays du continent.

TUDOR VIANU ●

Pages de journal

Les sept merveilles du monde, d'après un classement grec tardif: les pyramides d'Egypte, les jardins suspendus de Sémiramis et les murs gigantesques de Babylone, le Colosse qui veille sur le port de Rhodes, la statue de Zeus Olympien, le temple d'Artémis à Ephèse, le tombeau du roi Mausole a Halicarnasse, et le phare d'Alexandrie, sont les œuvres humaines qui frappèrent le plus fortement l'imagination des peuples antiques. N'est-il pas significatif que, lorsqu'ils ont voulu définir les choses qu'ils avaient vues, à même de provoquer l'étonnement à son suprême degré, les hommes n'ont pas choisi les créations de la nature, mais celles de la civilisation matérielle et de l'art? La voûte étoilée, l'océan aux vagues onduleuses au-delà des colonnes d'Hercule, les grottes cimmériennes, les sommets nébuleux du Caucase, l'océan hurlant à la dernière Thulé, tout le déploiement de la nature immense, de la nature furieuse, épouvantait ou écrasait l'homme de l'antiquité, alors que les produits du travail, par la représentation de la somme de pouvoir issu de l'effort collectif des masses humaines, faisaient naître en son âme cet étonnement mêlé de vénération, le sentiment des miracles réalisés par la main de l'homme. La nature peut être un objet de crainte, mais seul l'homme peut être admiré dans ses œuvres. C'est à l'homme que s'adresse le chant de Sophocle, dans *Antigone:* « Le monde est rempli de merveilles, mais rien n'est plus merveilleux que l'homme. Il court avec le vent en poupe au long de la mer blanche d'écume, par-dessus les vagues rugissantes, et la déesse invincible, la terre infatigable, porteuse de semences, est chaque année remuée par le fer de la charrue, à laquelle il attelle ses chevaux. »

Mais que pensaient les masses d'esclaves de leur travail, cela nous est révélé par les mots de leurs langues. Le travail, en grec *ponos*, en latin *poena*, signifie aussi châtiment, supplice. Celui qui vivait du seul fruit de son travail était pour les représentants de l'aristocratie antique un *banausos*. Platon, qui décrivit les milieux nobiliaires d'Athènes, n'avait que mépris pour ceux qui, ne pouvant se consacrer à la philosophie, à l'art ou à la direction des affaires publiques, étaient assujettis à leur travail. C'est en vain qu'Hésiode, le paysan béotien, avait affirmé, plusieurs siècles auparavant, que « le travail n'est honteux pour personne» et que « seule est honteuse la paresse», le mépris du travail continue à figurer dans tous les documents littéraires de l'époque dont les auteurs, qui ne prenaient aucune part à l'effort collectif, entendaient seulement exploiter les travailleurs et en tirer profit.

Les hommes ont fait de longs voyages, sur terre et sur mer, et sont arrivés à connaître toute la physionomie de notre planète, ils ont fouillé ses profondeurs et ont mis au jour toutes les richesses qu'elle recelait, ils ont couvert la terre de cultures infinies, de jardins embaumés, ils ont jeté des ponts sur les fleuves, transpercé la montagne, tracé des routes, bâti des villes ornées de palais, de monuments d'art. Les fruits du travail sont innombrables; leur totalité constitue la civilisation. Si dans l'un des terrains de fouilles archéologiques, devenus si nombreux dans notre pays, vous trouvez dans la terre retournée un fragment de vase, vous y percevez le signe qu'un homme, naguère, a travaillé.

Mais il n'est pas besoin d'aller si loin. Tout ce qui nous entoure dans les villages et dans les villes que nous habitons, et tout ce qui nous aide à vivre et à jouir de la vie, l'utile et le beau, ce qui est nécessaire et ce qui est superflu sont également le produit du travail de l'homme. Plus encore. Les hommes ont appris à parler lorsque le travail en commun a fait naître chez eux le besoin de communiquer les uns avec les autres. Si les hommes pensent clairement, s'ils attendent les effets qui dérivent des causes, s'ils groupent les choses en classes générales, en notions, et celles-ci en opinions établies, tous les moyens et toutes les démarches de l'intelligence sont apparus dans la lutte de l'homme avec la matière, dans la nécessité de la maîtriser et de la conformer à ses besoins. Marx le démontre dans *le Capital:* « Le travail est en premier lieu un processus intervenant entre l'homme et la nature, processus où l'homme intervient, règlemente et contrôle par son action propre l'échange de matières entre lui et la nature. Lui-même reçoit la matière de la nature comme une force naturelle. Les forces naturelles qui appartiennent à son corps, ses bras et ses jambes, sa tête et ses mains, il les met en mouvement pour s'approprier la matière fournie par la nature en une forme utile à sa propre vie. Agissant par ce mouvement sur la nature extérieure et modifiant celle-ci, il modifie en même temps sa propre nature. »

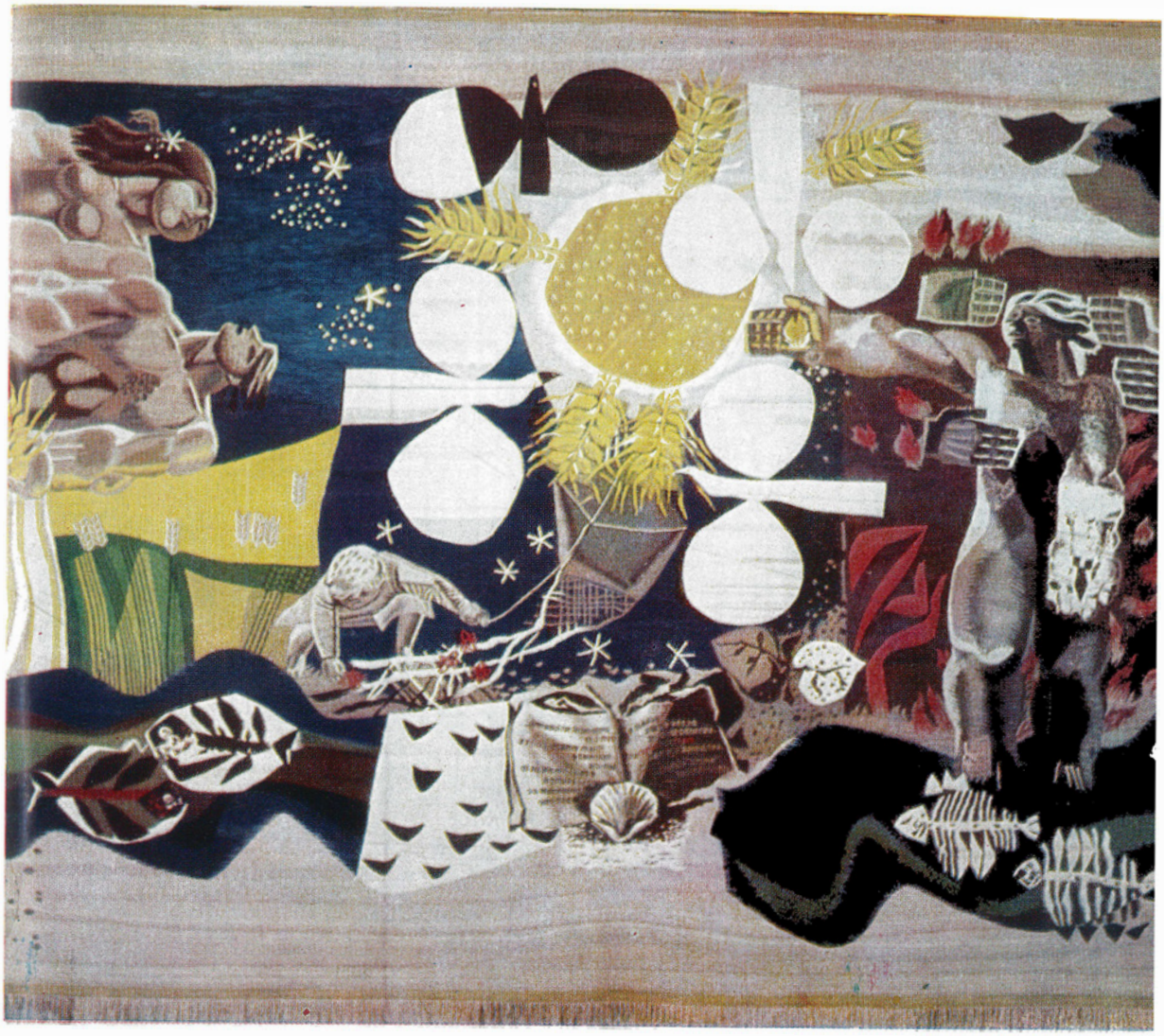
Mais bien que toute la civilisation humaine et même les aptitudes de l'homme les plus hautes, soient des produits du Travail, celles-ci n'ont pu atteindre toutes leurs possibilités. Deux opinions se sont affrontées, pour en expliquer les motifs, que l'évolution de la société a réussi à départager. D'abord, tous les hommes n'ont pas participé au processus du travail, une partie d'entre eux vivant de l'effort fourni par les autres. D'autre part, pendant longtemps, les hommes ne furent pas pénétrés de la conscience de la valeur et de la dignité humaine du travail. Quelque chose du mépris, ou tout au moins de la déconsidération dont était entachée l'idée de travail en tant que force constitutive de la civilisation, s'est transmis depuis les exploiteurs du travail des esclaves jusqu'aux temps modernes. On conçoit que si tous les hommes avaient pris part à l'œuvre entreprise pour dominer la nature, avec la conscience de la noblesse de leur mission, les fruits de la civilisation auraient été plus répandus et plus bénéfiques. Le socialisme élimine, à l'heure actuelle, ces deux causes du retard de la civilisation, abolissant l'exploitation, appelant tous les hommes à une activité créatrice, et leur inculquant la haute conscience de leur mission dans le travail. De ce point de vue, on peut dire que le socialisme représente l'une des réformes morales les plus profondes que l'humanité ait jamais vécues.

Nous pouvons imaginer le temps, peut-être pas très éloigné de nous, où tous les hommes, mettant leurs facultés, leur savoir et leur énergie au service de la création collective, fiers du rôle qui leur revient dans la vie de la société, et se passionnant pour l'œuvre entreprise, libèreront tout le dynamisme du travail, changeront la face du monde dans leurs pays pour le bénéfice du monde entier. De la réunion enthousiaste de tous les hommes autour des thèmes de la création, on peut espérer encore d'autres résultats, qu'il est facile d'entrevoir, dès maintenant. Car si, tout au long du passé de l'humanité, les qualités intellectuelles de l'être humain se sont développées à partir du travail de transformation créatrice de la matière, les nouvelles relations de travail, obtenues par le socialisme, modifieront son caractère moral, le dotant du sentiment de la solidarité à l'égard de toute l'humanité laborieuse, et de l'amour de la paix, c'est-à-dire des notions favorables aux relations entre les peuples, et même ndispensables à l'acte de création.

L'art m'apparaît comme une forme du travail, car il représente un cas de transformation de la matière, comme toute autre technique humaine. En transformant la matière, l'artiste obtient un objet d'expression humaine, une œuvre entièrement achevée, parfaite. Toutes les techniques visent à la perfection, mais leurs résultats sont rejetés pour être remplacés par d'autres, ce qui démontre qu'ils ne sont jamais parfaits, alors que l'artiste est le créateur d'une œuvre irremplaçable, qui ne peut être remaniée. « L'art se trouve atteindre son but, à tout moment » observe Goethe. L'art constitue donc par rapport au travail, l'indicateur de l'objectif le plus élevé, car toute activité humaine s'efforce à la perfection, alors que l'art y est parvenu. En tant que forme du travail, l'activité esthétique est soutenue par de nombreux facteurs conscients et rationnels. Je suivais l'artiste dans sa recherche, ses hésitations, les adaptations successives à sa vision initiale, dans tout le processus de la création. L'artiste appartient au temps et à la société où il vit, et, en tant que tel, il introduit dans ses créations les tendances de l'époque, tout le contenu de la culture contemporaine. Réduit au simple agencement formel de matériaux étrangers à la vie, ayant toutes ses racines coupées des réalités sociales qui l'entourent, l'art s'appauvrit, l'influence qu'il exerce sur les hommes diminue.

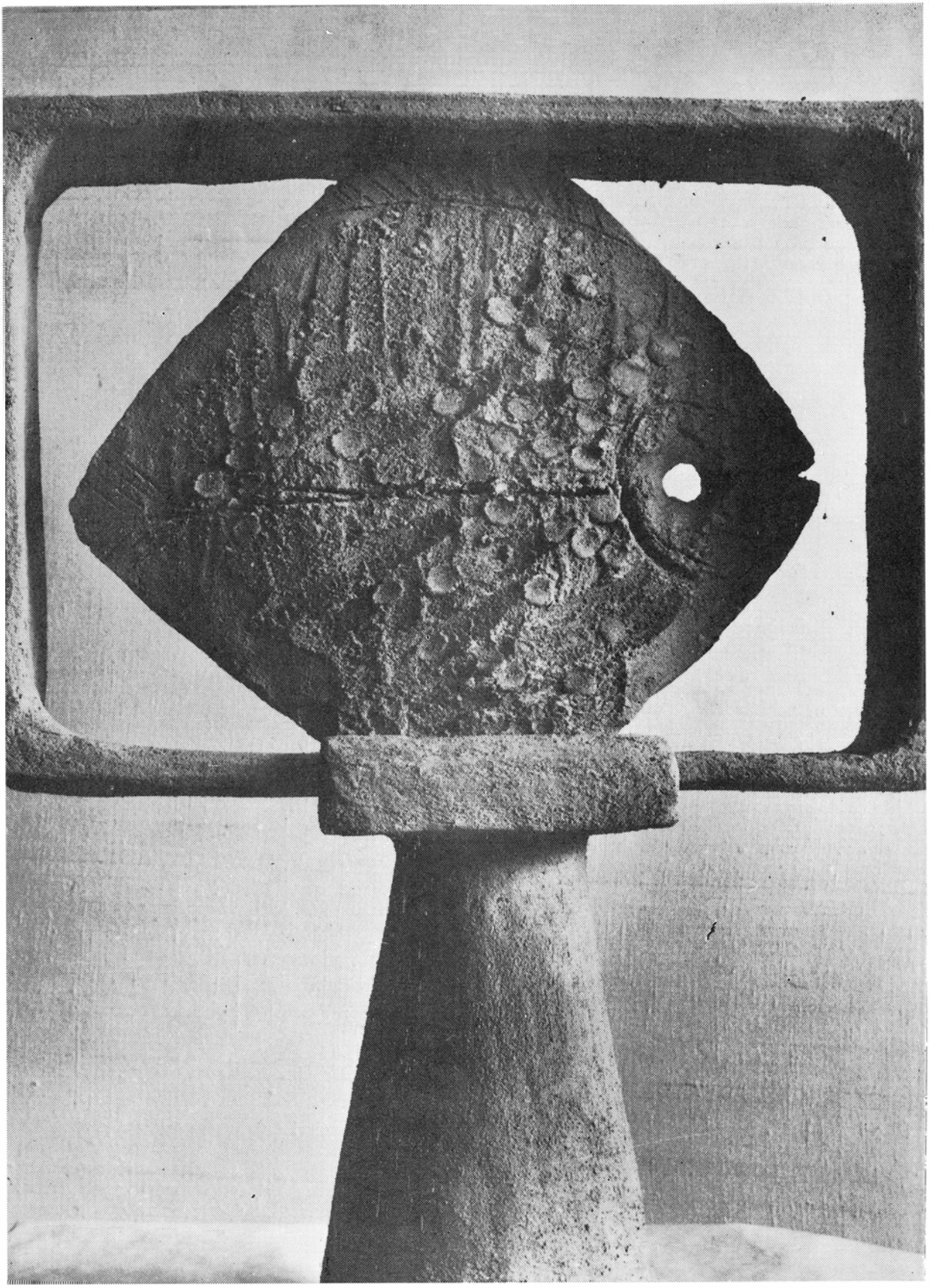
J'entrevois la possibilité d'une influence de l'art sur toute la culture moderne. Depuis Nietzsche, que je relis souvent, et Spengler, très discuté en Allemagne, on parle beaucoup d'une crise de la culture moderne, du déclin de la culture occidentale. Une culture développe les données d'un mythe, qui ne serait autre que la forme symbolique d'une affirmation fondamentale de valeurs. Que poursuit la culture moderne? Quelle affirmation de valeurs soutient-elle? Quel est le mythe qui peut l'inspirer? Je ne peux me résigner à l'idée que nous sommes voués à la mort. Il semble que seule une certaine culture soit entrée dans la phase crépusculaire, la culture bourgeoise « décadente » du siècle, mais jamais n'a été plus vive la tendance à dominer et à transformer la nature, pour la contraindre à mieux répondre aux objectifs et aux besoins de l'homme.

Nous assistons à un effort gigantesque d'humanisation de l'univers. Nous vivons à l'ère du mythe prométhéen. La véritable civilisation du travail a commencé. Les hommes ont toujours travaillé, mais c'est aujourd'hui qu'ils ont compris toute la valeur du travail, c'est aujourd'hui seulement qu'on apprécie



ION NICODIM : Hymne à l'Homme (tapisserie)

ION BIȚAN : Poisson (céramique) →



le travail comme la force la plus importante du monde, que tout le dynamisme du travail est libéré de ses chaînes. Le type humain moderne, exemplaire, est celui du créateur. Le socialisme confirmera et fortifiera désormais sans cesse cette conception là. L'artiste est un représentant marquant des forces constructives du monde. La perfection de son travail, l'enthousiasme qu'il y consacre nous fait considérer l'artiste, comme le premier travailleur libre, dans un monde qui enchaînait le travail. Le travail a été pendant des siècles un châtiment, *poena*. Mais l'artiste de tous temps nous a été représenté comme un ouvrier libéré, grâce à l'amour avec lequel il exécute son œuvre parfaite. Faire une œuvre d'art, c'est créer dans la joie. Lorsque tous les travailleurs auront la conscience des artistes, la face du monde changera.

Tu suis ton chemin. Tu prends ta charge de travail. Tu déposes un fardeau pour en prendre un autre sur ton épaule. Tu réunis des livres. Tu connais des milliers d'hommes, mais tous ne se joindront pas à toi. Certains se perdent en route, et tu les retrouves après plusieurs dizaines d'années, pour mesurer ensemble le temps écoulé. Tu as eu, sans le savoir, un ami ou un ennemi. Tu aimes à t'unir aux autres, mais pas à n'importe qui et à n'importe quel moment. Tu as besoin de solitude comme d'eau lustrale. Souvent, tu t'es laissé abattre par la maladie et tu t'es rendu compte qu'il fallait être prêt à tout moment à clôturer les comptes avec la vie. Puis la santé est revenue, dans la chaleur du foyer édifié par ton amour. Et la joie de vivre t'a repris. Tu voyages en des lieux étrangers avec de beaux jardins, parmi les colonnes des palais grandioses, enivré par les effluves d'une autre flore, sur les rivages des mers lointaines. Le voyage est un jeu. Ta vraie vie est chez toi, parmi ceux qui ont besoin de toi. Accomplis le labeur auquel la vie t'a destiné, par fractions dans la tâche de chaque jour. Aide ton ami malheureux. Apporte ton témoignage à l'innocent. Aide le faible et n'oublie pas que les débuts dans la vie sont difficiles. Fais ce que tu peux pour qu'il y ait plus de justice dans le monde.

De tout ce qui t'est arrivé, des milliers et des milliers de contacts que tu as eus avec les hommes, tu en es arrivé à ranger les âmes dans une divine comédie qui t'est propre. Tu envoies au feu et aux enfers les menteurs, ceux qui viennent chuchoter à ton oreille des fauxbruits venimeux, les meneurs de jeux cachés dans l'ombre, ceux qu'irritent toute forme du mérite d'autrui, celui qui fuit le danger ; ceux qui détournent la tête pour ne pas voir le malheur, le compagnon qui se sépare de toi au point le plus dur de la montée, celui qui n'est pas capable de passion, celui dont l'enthousiasme s'éteint vite, celui qui veut toucher ton cœur en singeant la souffrance, celui qui n'a aucune fierté, le paresseux, l'homme couvert d'impuretés, le trompeur, l'avare, le voleur. Mais je monte sur les hauts plateaux et je conduis vers la lumière les justes et les vrais, les naïfs qui accordent leur confiance aux hommes, ceux qui disent facilement leur pensée, ceux qui sont fidèles à leurs amis, ceux qui n'oublient pas la parole donnée, ceux qui laissent leur cœur s'attendrir, celui qui est prêt à venir en aide à autrui, celui qui a le cœur ardent, celui qui brûle lentement, celui qui sait subir la souffrance, celui qui est fier, propre, généreux, celui qui reste pauvre, le lutteur et le brave. Tu souhaites faire partie de leur camp et rester avec eux dans la lumière.

(Extrait du volume Journal, *1966)*

D. PANAÏTESCU-PERPESSICIUS ●

De l'élégie des ruines à l'ode aux édifices

Quand, il y a près d'un demi-siècle, avançant en colonnes serrées et transportant à l'arrière-garde les cibles de carton que nous visions au cœur, exerçant nos talents homicides, nous défilions dans les faubourgs de Bucarest vers le champ de tir, nous n'aurions jamais imaginé que les fosses et les terrains vagues, si favorables aux manœuvres enfantines et que la première guerre mondiale devait transformer en autant de cimetières, seraient un jour recouverts de quartiers d'habitations sveltes et brillant de l'éclat du neuf, avec des immeubles et des tours de la terrasse desquels, de même que dans les fantaisies d'Odobescu, on voit scintiller les eaux du Danube ou bien, leur sommet perdu dans les nuages comme le Soracte, les monts blanchis du Caraïman et de l'Omul. C'était le début du siècle, celui du romantisme, des tramways à chevaux, des fiacres de la Place du Théâtre, des batailles de fleurs sur l'Avenue, telles que les connurent Baronzi et Camil Petrescu, du gramophone et des premiers vols de Blériot. Quelques années seulement s'étaient écoulées depuis l'exposition jubilaire de 1906, dont les pavillons et les palais de carton-pâte devaient être réduits en cendres l'année suivante par l'incendie allumé par les paysans, et quelque chose de la gloire du watershoot et du toboggan planait encore dans les airs. Quand, à l'heure du crépuscule, après avoir vagabondé toute la journée dans le village de Dragomireştii din Vale ou bien au Moulin de Ciurel, suivis par la cantine ambulante, nous allions vers la caserne, peu soucieux de l'avenir, nous entonnions des chants de guerre, enchantés de lire dans les yeux des cibles de carton le bonheur d'avoir échappé saines et sauves au massacre.

Romantiques nous-mêmes en ce temps-là, et à peine évadés des bancs de l'université, nous étions beaucoup plus sensibles au doux charme du passé. Les ruines de Tîrgoviște et de Cetatea Neamțului parlaient à notre cœur, à travers les vers abrupts de Cîrlova et Hrisoverghi, de même que les ruines de la tour de Sévère dans l'élégie du grand poète Voïslav Ilici, instituteur à Severin en 1892, ou encore les piles du pont d'Apollodore de Damas. Après plus d'un siècle, le prestige des ruines de Palmyre, dans la prose embaumée de Volney, ne s'était pas encore entièrement dissipé. Lamartine avait ponctué de ses cadences les chemins de l'Orient, Chateaubriand ceux de l'Amérique du Nord, Victor Hugo et les romantiques avaient bâti de chimériques cités médiévales, comme autant de lieux d'épouvante et, bien que contemporains du symbolisme et des chers Francis Jammes et Henri de Régnier — dans les secrets desquels, et pas seulement en ceux du latin vulgaire, nous avions été initiés par notre maître Ovid Densușianu — les quais maussades de la Dîmbovița avec ses eaux pourries, de même que les canaux de Rodenbach, avaient pour nous plus de poésie que les quelques édifices grandioses qui se trouvaient dans l'enceinte de la cité. Nous passions sous les murs du Palais des Postes et de la Caisse des Dépôts, deux des plus orgueilleuses constructions de ce temps-là, et nous surprenions à peine, tel ce voyageur allemand du siècle passé, ce caractère de « pays des contrastes» qui l'avait choqué dans l'alternance des chaumières et des demeures seigneuriales ou des églises. Mais nous ne sentions aucunement la poésie de ces blocs de pierre. Parce que nous n'avions pas grandi avec eux? Parce que nous ne les avions pas vus s'élever sous nos yeux? Quelque contemporain les a-t-il chantés, admirant le miracle de leur lent épanouissement parmi les échafaudages bondés d'hommes de peine? Nous n'avons connaissance d'aucun texte de ce genre, mais il n'est pas exclu que quelque officiant supérieur des Postes et Télégraphes, oint de même que son collègue le facteur, quand il présente ses vœux de nouvel an dans des vers de sa fabrication, ait donné cours à son enthousiasme à l'occasion de l'inauguration, sans prétendre à la gloire de la postérité. Il faudrait pour le savoir consulter la presse de l'époque ou les livres d'or des institutions en question. Peut-être y a-t-il quelque chose de ce genre dans le livre d'or de l'Athénée Roumain, édifié, comme on sait, par collecte publique, et qui fut surtout l'œuvre d'Exarcu dont le discours inaugural fut prononcé en 1889? Ou peut-être toute la poésie et toute la littérature en ce cas se réduisaient-elles au « donnez un sou pour l'Athénée», qui a une certaine consonance foklorique, et aux savantes considérations architectoniques faites par Odobescu au sujet des édifices à dôme? Le pont métallique de Cernavoda, œuvre de l'ingénieur Saligny, qui figura pendant des années sur les couvertures des cahiers d'écolier, n'a-t-il laissé aucun écho parmi les « lionceaux» du poète Ioan Neniţescu? Le théâtre de 1819, auquel Iancu Văcărescu a consacré son célèbre monologue de Saturne, était plus une institution que l'édifice lui-même, qui sera inauguré seulement trente ans après. Par contre, quelle émotion se dégage des inscriptions en vers où Iancu Văcărescu célèbre les bienfaits des fontaines et comme elles sont bien choisies les images où il chante celle qui se trouve devant le manoir du Ban Grigore Brancoveanu, au cristal plus pur que toute eau d'alentour, rééditant la fontaine mythologique d'Hippocrène, voisine d'Hélicon, et œuvre de Pégase! Isolée, comme une gigantesque orchidée de pierre, œuvre en égale mesure des dix maîtres-maçons, du génie populaire qui l'a chantée et d'Alecsandri qui l'a ciselée, l'église du monastère de Curtea de Argeș (haute église à nulle autre pareille), dégage une irradiation intense, du fond des ruines du passé.

Il faut reconnaître que dans les vingt dernières années, et surtout au cours de la dernière décennie, les muses ont été mobilisées au service de la Construction, qu'elles ont servie avec art et dévouement, car c'est la pure vérité. Heureuse génération de bardes à laquelle le siècle actuel a mis en main, en guise de truelle, le stylo avec lequel elle a suivi le rythme intense des trépidations de l'œuvre de construction dans tout le pays ! Pour que l'église du monastère de Curtea de Argeș reste debout et ne s'effondre plus du jour au lendemain, le mythe populaire a sacrifié un être vivant qui, enfermé dans ses murs, pleure encore aujourd'hui le bébé privé du sein de sa mère. Pour que le vagabond obtienne la main de la fille de l'empereur, il a fallu que le conteur produise une série de charmes et la coalition des hommes de fer cachés sous terre et qui, à son commandement, édifiaient du jour au lendemain un palais plus orgueilleux que celui du monarque. Aujourd'hui tout se passe au grand jour, sans sacrifices humains et sans coup de baguette magique, sans miracles autres que ceux que la volonté et l'énergie humaines accumulent jour après jour dans les divers quartiers de Bucarest, d'un bout à l'autre du pays. L'ère nouvelle du socialisme, qui veut le bonheur du genre humain, a suscité ce passage massif de l'élégie des ruines aux épodes actuelles à la gloire des blocs d'immeubles. Il n'est aucun secteur de l'œuvre constructive d'aujourd'hui qui soit absent de l'évocation des reportages littéraires ou des poèmes inspirés de nos chantres. Les étages montent, d'heure en heure, avec l'agilité des acrobates virtuoses; de nouveaux établissements industriels surgissent sur la carte du pays et, avec eux, des villes modernes où le confort et l'élégance font bon ménage; les vastes étendues de roseaux de Brăila et du Delta, qui faisaient le charme des promenades sur l'eau ou quand elles brûlaient en automne, s'inscrivant sur le fond des ténèbres nocturnes, aqueducs fantomatiques, sont fauchés aujourd'hui et transformés en cellulose, complétant le décor et rapportant un bénéfice inespéré; le littoral de la mer Noire a ajouté à l'héliothérapie des anciennes plages, la beauté et le confort des innovations urbaines; et le Bicaz a son lac de retenue, come un nouveau lac Léman creusé dans la Vallée de la Bistrița, avec le barrage de la centrale hydraulique qui rappelle les vieilles cités de pierre des voïvodes, avec son animation, ses installations portuaires et les perspectives qui l'attendent. Tous ces nouveaux aspects, à la fois inédits et étourdissants, la poésie d'aujourd'hui, tel un sismographe de haute précision, les enregistre avec leurs vibrations d'intensité variable, éléments révélateurs, réconfortants, optimistes et prophétiques.

(Article paru dans «Gazeta Literară», 1963)

TUDOR ARGHEZI

Le Psalmiste

Pour être sûr que je ne me berce pas de vaines paroles, devrai-je croire à celles du livre aux reliures d'argent?

Pétri de brumes, saupoudré d'étoiles, croirai-je que la vie poursuit sa route bien au-delà des étoiles et des brumes?

Penserai-je infini l'instant présent, pauvre îlot perdu où tangue, amarré à un saule, un canot qui tantôt s'arque sous le soleil, tantôt s'assoupit au creux de la vague?

Croirai-je qu'il ne coule pas, qu'il ne sombre jamais, et que le long d'une traînée de lumière il mène jusqu'à toi, dans quelqu'île voisine,

Où un synode angélique m'attendrait, prêt à cueillir ma rame au fond du canot pour le diriger à travres l'inextricable jonchaie?

Quant à moi, debout dans cette barque du silence, humblement courbant le front et les épaules, je prendrai à ma ceinture les clefs du foyer et la clef du portail, pour te les remettre tristement, de ma main morte.

★

Tu te troubleras peut-être en pensant à ceux qui demeurent: envoie vers eux quelque archange aux longues ailes, dont la présence sur le seuil et le murmure profond les fera tressaillir et oublier leurs larmes.

Songeurs et muets, les enfants ne peuvent comprendre qu'un homme soudain disparaisse en entier, dans toute sa force d'os et de chair. Prends soin de la fillette surtout, ô notre ancêtre: j'ai tant de crainte à la savoir au monde seule, sans son père. La nuit, secrètement, son âme tendre et vulnérable comme une fleur m'obsède et me fait mal.

Tu ne sais pas, je pense, la vie que nous menions chez nous, nous entr'aimant en toutes choses, unis à chaque instant dans une affectueuse étreinte.

Leur mère, si sage, si enfant, si belle — il y a bien sept âges depuis, t'en souviens-tu? — je l'ai prise en plein champ par la main, pour lui dire à mi-voix: « Enfant non mariée, voudrais-tu être mienne? » Elle m'a répondu, tandis que s'achevait le jour dans les roseaux: « Si tu veux m'emmener... » Et je l'ai prise, et nous nous en sommes allés...

La vierge d'alors, la vierge d'autrefois, qu'éprouvera-t-elle en voyant ta même volonté lier, et puis occire?

Tu me séduis par tes rêves, tes parfums et tes perles, et tu ébranles les fondements de ma confiance.

Je suis pourtant et reste vieux serviteur de mon Seigneur, incapable d'endurer l'exil et de vagabonder sans maître, et me dis qu'au bout du compte, il sied aux grands d'ignorer leurs valets et leurs serfs.

Ma vie durant, j'ai fait travail d'esclave, subissant patiemment ton indifférence, roulé dans mon âme et ses épines comme un hérisson.

★

Que tes anges prennent bien soin de l'étable. Qu'ils ne laissent pas s'épuiser l'eau dans les baquets, qu'ils surveillent les arbres au verger jusqu'à ce que les fruits soient mûrs, et fassent bonne garde sur la route qui mène à toi. Et qui sait, de temps à autre, ils m'apporteront peut-être ici, dans ton couvent, quelque nouvelle fraîche...

Prends ce papier: j'y ai marqué les chèvres et les chiens. Il y a ceux qui sont nés cet été, et les autres, moins jeunes. Ils sont là, tout au fond du jardin, à la petite porte, et guettent ma venue. Eloigne-les doucement, explique-leur qu'il ne faut plus m'attendre.

Car ceux qu'on nomme bêtes, Seigneur, ce sont des âmes aussi, bientôt forcées de dépouiller leur corps. Console-les par quelque bonne parole: ils connaissaient mon pas, m'obéissaient, et quand l'apparition qui hante notre cour les tirait de leur sommeil, c'était à ma fenêtre qu'ils venaient, dans le noir.

Je te recommande surtout le cabri, celui aux sourcils épais, à la grosse boucle qui danse sur le front. Si j'osais te le demander, tu voudrais peut-être lui tendre ton doigt, pour qu'il le tète? Dans l'auge où je pétris pour lui le lait avec le son, il prend toujours mes doigts pour le pis des mamelles.

Et puis il y a mon chien, un tout jeune berger. Adopte-le et fais-en ton toutou. Permets qu'il vole tes pantoufles. Quant au chaton étourdi et folâtre, amuse-le du pompon de ta barbe...

★

Oh, ce qui me manque, c'est peut-être l'étincelle menue qui referait de ma vie un tourbillon d'arcs-en-ciel.

Ne plus se savoir exilé, solitaire que le roc, à l'heure destinée où se brisent à la fois le temps et l'horizon! Fouetté par le vent d'orage, pareil à une bête au corps brisé, épouvanté par le chaos, le voir se dissiper en une dentelle de fils d'argent, de fleurs et de teintes ombrées!

Un espoir me rassemble; à peine a-t-il pris corps, que l'instant vient tuer cet espoir d'un instant.

Sans mot, tu m'accordas un don — pourquoi, je n'en sais rien. Mi-doux, ils est surtout amer — car la lie, au fond du calice, donne à la communion un goût de poison, et le vin au-dessus, malgré son nimbe d'or, ne suffit pas à enivrer ma soif.

Le tourment angoissé de tout mon être ne me laisse point de répit, et me pousse d'étoile en étoile comme de porte en porte; à chaque seuil je mendie le repos, et personne ne répond à ces coups frappés par la nuit.

Sur les ruelles bleues de tes cieux s'alignent par milliers des bourgs et des villages déserts. Sous chaque auvent, dans tous les hameaux vides, brille pourtant l'attente d'une lampe sacrée ou d'un cierge à demi consumé.

★

Jésus m'est apparu au verger, sous la lune. Il semblait murmurer: « Crois, et ne juge pas. » Etait-ce lui, ou un écho enfui des Ecritures, errant la nuit par le vignoble et les labours, comme les taupes, les tortues et les zéphyrs?

Coincé entre mon rêve et l'aile des chimères, je n'ose pas chercher de réponse et me cache de l'œil rond, fulgurant comme un silex frappé.

Mais l'âme implore, à genoux sur les dalles: « Délivre-moi du doute au moins, mon Père. »

★

Le long du temps, je t'ai porté en moi comme une empreinte. Tu me poussais, tu m'exhortais sans te connaître; sur mon front, tu as posé la marque ineffaçable de l'onction,

Et tout ce que ta main a dressé sur ma route, source, rocher ou vent, ombre ou forêt, ce fut pour moi syllabe d'un message entrevu, le temps d'un éclair, dans l'ombre immense de l'éternité.

Fermé, le Verbe t'appartient comme la terre. Dans l'ouragan, la tempête ou le silence sacré, c'est la voix de l'univers qui maudit et qui chante.

Mais les signes, les simples signes ne me suffisent plus, épars ou réunis, supposés ou réels. Je veux le sens entier, je le veux bien à moi pour le palper, le dénouer, le lire. Non plus des cadenas fermés, des verrous et des bribes, aux milliers de clefs rompues, ou pas de clef.

Ici, dans notre steppe, ma patience s'épuise à dénombrer les arbres sur les cimes, les nénuphars qui dansent sur l'étang. J'ai fini par en perdre le compte, parmi ces files de statues, de cierges et de sphinx funéraires.

L'étoile du berger disait: « Je resurgis plutôt que de m'éteindre, et je dévide chaque jour un fil repris chaque matin. »

Père, à quoi bon me vêtir de chasubles dorées, de soie et de velours? A quoi bon couronner mon front de lauriers?

Qui m'assura que l'homme est grand et noble parce qu'il est le seul, entre les créatures, à se savoir mortel? Qu'il est roseau pensant, de même essence qu'un roseau, l'unique à recevoir la grâce de penser?

Sa justification, ses titres de noblesse, seraient ce que le singe ignore et n'apprendra jamais; fantôme passager, il serait né pour être au monde le sublime témoignage de la divinité,

Et cette immense fortune, ô homme, tu la caches? Savoir que vient la mort suffit à rendre vain ce trésor entre tous?

★

L'éternité s'effondre. Sur les bords de la fosse, dans la foire aux tombeaux, les peupliers sanglotent, solitaires...

Adaptation par Annie Bentolu

G E O B O G Z A

Le Grain de sable

Ce n'est qu'un grain de sable, me dis-tu, et un grain de sable
ne peut rien faire.
Et moi je te dis qu'un grain de sable peut faire énormément
lorsqu'il se détache des myriades de grains de sable du fond de
l'océan, lorsque, par un acte de volonté, il s'assigne un destin
singulier et tragique.
Ce n'est qu'un grain de sable, me dis-tu, seul parmi une immensité
de grains de sable, et un grain de sable ne peut rien faire.
Et moi je te dis qu'un grain de sable peut faire énormément, lorsqu'il renonce au fond
calme de l'océan et pénètre dans les entrailles de l'huître.
Alors l'huître tombe malade, il ne se peut qu'elle ne tombe malade
et finalement surgit l'incroyable perle.
Ce n'est qu'un grain de sable, me dis-tu, je sais bien que ce
n'est qu'un grain de sable, mais je ne puis m'empêcher de rêver
à l'incroyable perle.

En français par Aurel George Boeşteanu

M A R I A B A N U Ş

Après l'orage

Je ne peux pas me laver de la poussière,
Que la cruelle histoire, que je viens de vivre,
Laissa. Telle la suie, elle obscurcit mes pores
Et de son sang croupi colore ma stature.

Je ne peux pas, je ne veux pas jeter au loin
Le voile dont ces terribles temps m'ont couvert.
Du satin livide de l'horreur j'ai coupé
Un ample châle de fête, pour m'en draper.

En français par Raoul Escade

Bilan

Je savoure des foules le charme infini
lorsque les places semblent des mers qui s'éveillent
et que les gens s'abandonnent de plein gré
aux joies d'une ivresse, et liesse sans pareille.
Des milliers de regards alors m'électrisent
me bouleversent, la foule grouille, palpite
autour de moi, des milliers de corps frémissent
et par milliers des mains blanches s'agitent,
le ciel bouillonne au-dessus de nous,
nous nous confondons tous dans la même ferveur.
Je n'échangerais pas contre le meilleur
parfum, les senteurs de l'humaine sueur.

Le moi s'efface alors ; il n'y a plus que nous.
J'ai touché la haute statue d'une de mes ailes.
Et les arbres, le long du boulevard alignés,
à l'aide de l'autre aile, je les ai lissés.
Les piliers de béton ne sont que des épines,
je sens les buttes rugueuses dans mon périple,
et ma voix a l'amplitude d'un chœur multiple
venu de quelque part, des profondeurs.
C'est moi qui ai percé un tunnel nouveau,
J'ai veillé tant de nuits dans les hauts fourneaux,
dans les monts j'ai abattu les lourds sapins
les transportant en aval sur des radeaux
en chantant. J'ai fauché dans l'air surchauffé
des gerbes sveltes de blé, courbées par le vent.
Je me souviens, c'était bien moi. Cela m'étonne
de ne m'en être pas rendu compte jusqu'à présent.
Mes pensées sont claires. Les moindres impulsions
problèmes d'un jour ont été épluchés,
il en reste la pulpe qui renferme tout
luisant comme les miroirs des eaux calmées.
Je vois s'y refléter un chaos renversé :
Gares incendiées, squelettiques wagons,
terre crevassée, fendue en longues tranchées,
affamés, rabougris priant sous les icônes,
fous soufflant dans des trompettes de carton,
Hommes abêtis aux regards lointains, atones...

Mais par-dessus tout, jaillissant de ce tout,
j'ai vu une chose vraiment impérissable :
un front bien arqué, deux yeux vertigineux
qui embrassaient le pays tout entier.
Les joues aux traits résolus, sévères,
la bouche aussi, décidée et amère
qui prononça : « Ce qui est, est fort mauvais.
Il faudra tout changer, et je le changerai. »
Et ce chaos informe a commencé
à remuer ses contours imprécis,
mettant en marche afin de les fixer
ses lignes pures, précises, organisées.
De vieilles lois s'effritaient et s'effondraient,
de formidables élans jaillissaient,
en pleine nuit pétillaient et scintillaient
les lumières fluorescentes des villes nouvelles.
Et les gens sentaient bien la force altière
du sang nouveau qui brûlait leurs artères.
Celui qui décida de tout changer,
octroyant aux rêves la force de vivre,
c'était toujours moi, par moi reflété,
et encore moi — la foule de joie ivre.

1956

En français par Mircea E. Balaban

N I C H I T A S T Ă N E S C U

Cosmogonie ou Berceuse

Ne t'endors pas. Les esprits des états d'âme
se balancent dans l'escarpolette. Hop-là !
pour la neige, pour la glace, pour le froid.

Ne t'endors pas. Laisse le ciel ouvert
sans aucune porte, ni fenêtre,
tant qu'on n'aura pas démêlé les unes des autres
les étoiles dans leur masse touffue.

Non, ne t'endors pas,
non, ne t'endors pas,
qui sait si l'on se réveillera encore
et où et quand se réveillera-t-on,
et dans quel corps...

Il m'a dit: Voilà
je mourrai et je me réveillerai
dans un paysage
Ici ou partout ailleurs.

Moi aussi, moi aussi je vais mourir
et je me réveillerai dans un paysage
ici ou partout ailleurs.

Voilà, en moi se sont réveillés
tous mes morts
et tous les morts de mes morts,
amis et parents
des morts de mes morts.

Ils se sont réveillés en moi, me voilà
ils se sont réveillés et chacun, c'est normal,
croit que c'est lui,
que moi je suis sa continuation,
que moi je suis lui, après sa mort.

Lui, croit que c'est moi,
Chacun de son côté, croit que c'est moi.
Tous mes morts croient que c'est moi.
Oh, fenêtre par laquelle
Mon visage qui a des yeux par milliers,
regarde...

Je ne me souviens pas d'eux, je ne les connais pas.
Nous sommes tous à présent l'un dans l'autre.
il n'y a que moi qui suis moi.

Je ne dois pas m'endormir, ne t'endors pas...
Qui sait en quoi, nous pourrions nous réveiller!
qui sait en qui?...

Ne t'endors pas. Reste avec moi. Ne t'endors pas,
tant que la veillée ne nous aura pas mordus affamée
et que les multiples moi-même ne se seront pas,
subitement clairsemés.

Ne t'endors pas. Reste avec moi. Ne t'endors pas
avant que la fatigue n'enfonce ses dents opiniâtres
en toi-même, te sacrifiant à des idoles énormes,
sanctifiées et verdâtres.

Ne nous endormons pas, veillons. Ne nous endormons pas.
Jusqu'à ce que la fatigue et la veillée ne deviennent rocher
s'effondrant sans raison, verdâtre,
et idolâtre.

Jusqu'à ce que la fatigue et la veillée
herbe et tronc d'arbre deviennent,
Hop-là, jusqu'à ce qu'en susurrant Kalévala
se brise en éons.

Jusqu'à ce qu'une haute clairière
apparaisse, coin de paradis glacé,
Lorelei, ma chère
brebis noire enchantée.

Oh, veillée, grosse de toutes les choses du monde,
ne t'assombris pas. Ne t'éteins pas
couvre tes méninges d'os,
de muscles et de peau.

Ne t'éteins pas, n'admets pas qu'un autre préjugé
donne une autre forme à ton front,
et qu'il neige des sens dépourvus de sens
sur les herbes, les lierres, les monts.

En français par Mircea E. Balaban

DOMOKOS SZILAGY

Profane maçon

Qui estime que ce monde est petit entreprend d'en bâtir un autre
Ainsi seulement la planète se fera à l'ordre, ainsi seulement
l'Ordre s'accouplera à la vie de la planète.

Profane maçon, le monde serait-il opaque à ce point?
Le lustre que lui donnèrent les siècles lui aurait-il si peu servi?

Soit, donne-moi ce qui est, tel qu'il est,
Sans clamer et sans te frapper la poitrine du poing.

Je sais, tout ce que tu me donnes vaut plus qu'il ne semble,
rien en soi n'a de valeur.

Barbouilleur, tu sais bien, ô oui sans nul doute,
que l'indifférence n'existe pas,
puisque des Soleils brûlent dans chaque œil,
dans chaque pierre du pavage.

Bizarre... pourquoi donc ce ciel pourtant serein
est-il aussi sombre?
Peut-être parce que le temps est venu pour l'humanité
de s'habituer à la simplicité, au naturel...

Qui estime que ce monde est petit entreprend d'en bâtir un autre
et ainsi l'Ordre s'associe à la Terre,
et la Terre s'accouplera à l'Ordre.

En français par Aurel George Boeşteanu

ANA BLANDIANA

Le Don

Tragique est le don qu'on me fit; pareil aux anciens châtiments.
Quel aïeul a failli? Car voilà, son erreur me couronne de palmes.
Je subis ton destin, o Mydas de Phrygie:
Tout devient simple mot, tout objet que j'approche.

Il se tient près de moi ce roi mort de malédiction,
De changer en or pur chaque objet qu'il toucha,
Condamné à mourir affamé, près du pain que sa main dessécha:
Pain d'or, eau d'or désespérante où sa dent ne peut mordre.

Car regarder le ciel je ne peux pas: des mots le couvrent.
Comment toucher les fruits fardés de ces couleurs?
Pour moi même l'amour se modèle en phrases.
Malheur à moi, malheur à celle qu'on punit de cette gloire.

Malheur, malheur à moi: des arbres tombent non des feuilles
Mais seulement des mots ridés et jaunes,
J'aime les monts. En vain: les monts vacillent
Sous le fardeau entrelacé des sons.

Je voudrais amasser tous les mots n'importe où
Mettre le feu à tout cela et dévêtir le monde de ses mots.
Mais alors s'écaillerait le corps du monde; ainsi
Le beau prince à peau de porc des contes.

Le monde brûlerait en même temps, collé
Sur la partie intérieure de ses mots comme dans un album...
Est-ce moi vraiment qui ne peut pas, ou n'est-il point possible
De séparer le monde du monde de mes mots maintenant?

En français par Mihaï Ungureanu

MARCEL CHIRNOAGĂ: *Les Vainqueurs*

GEORGE CĂLINESCU

Les Bâtisseurs *

Le fragment ci-dessous fait partie du roman la Commode noire *(1960), où George Călinescu, romancier réputé, essayiste, poète, critique et historien littéraire (voir aussi Revue Roumaine n°2/1966), campe un tableau de la société roumaine des premières années de l'édification du socialisme. Le principal personnage du livre, l'architecte Ioanide, héros aussi du précédent volume du même auteur,* le Pauvre Ioanide, *se passionne pour la réalisation d'ensembles urbains monumentaux, à la mesure de l'époque que ces années inaugurent.*

Les trois hommes, dont les pensées suivaient des voies totalement différentes, arrivèrent au chantier. Auprès des bétonnières qui tournaient sans arrêt, quelques ouvriers jetaient des pelletées de sable sur un tamis. Une vieille s'approcha de l'un d'entre eux et, curieuse, lui demanda:

— Qu'est-ce qu'on bâtit ici, mon gars?

— Je n'en sais pas plus que vous!

La vieille s'écarta de quelques pas, mais elle n'était pas contente et aurait bien voulu interroger quelqu'un d'autre.

— Comment? intervint Dragavei, indigné par la réponse de l'homme. Vous travaillez ici comme un esclave, sans même savoir à quoi? C'est donc comme ça que nous bâtissons le socialisme? En aveugles? Qui est-ce qui vous a embauché?

— Est-ce que je sais? On est venu plusieurs, alors on nous a fait travailler en équipe. Et puis quoi, pour tamiser ce sable il faut que je connaisse vos plans, moi?

— Mais enfin, vous ne vivez plus au temps des bourgeois— dit Dragavei en s'efforçant d'être calme — pour travailler bêtement au profit des autres, en échange d'un salaire de famine. A présent, chaque construction est faite à l'avantage de tous, et chacun doit savoir pourquoi il remue les bras.

— Il est comme ça, lui, il ne comprend pas encore les choses! plaisantèrent les autres.

Mais Dragavei était si furieux qu'il n'apprécia pas ce ton de plaisanterie; il monta les escaliers quatre à quatre, accompagné par Ioanide, aussi agile que lui, cependant que Babighian, voûté, les suivait à distance, soufflant et obligé de s'arrêter de temps en temps.

— Il nous reste beaucoup de travail à faire, dit Dragavei, tant de gens n'ont encore que des idées confuses, à cause de leur passé malheureux. On bâtit un théâtre, mais quel enthousiasme peut-on attendre d'un homme qui n'a jamais vu aucun spectacle, et dont la seule joie, après le travail, est de boire de l'eau-de-vie et de fumer? (Dragavei, qui n'était pas fumeur, avait le tabac en horreur.) Les hommes ont dormi d'un lourd sommeil pendant des centaines d'années, et à présent il n'est pas facile de les réveiller. Nous devons absolument faire quelque chose ici, sur ce chantier, pour contribuer à l'œuvre d'éducation des masses.

— Faites-leur représenter une pièce de théâtre, offrez-leur un petit spectacle, même dans la salle inachevée, dit Ioanide en franchissant deux marches à la fois.

— C'est bien mon intention.

En arrivant tout en haut, au dernier étage de la construction médiane superposée, ils y trouvèrent Gaïttany et Gulimănescu. Gaïttany les reçut à bras ouverts, exultant:

— Rien à dire, c'est splendide, c'est un monument unique, je vous félicite de tout cœur.

— Une merveille! se fit entendre, en contrebas, la voix de Babighian qui gravissait péniblement l'escalier, mais qui, par l'effet de la résonance, avait entendu les éloges de Gaïttany.

Le coup d'œil était effectivement surprenant. Tout en bas, à leurs pieds, ils pouvaient apercevoir le lac qui étincelait comme une plaque de cristal et, dans le lointain, des champs étendus. Le panorama se déroulait devant eux comme s'ils s'étaient trouvés dans un avion à faible altitude. Du côté opposé, toute la ville s'incurvait vers l'horizon, pareille à un énorme troupeau de cubes

blancs de différentes dimensions avec, çà et là, des flots de verdure. Certaines rues se voyaient en enfilade sur toute leur longueur.

— Voilà l'Athénée! s'écria Babighian, la main tendue.

— Ce n'est pas l'Athénée, monsieur! le contredit Gulimănescu, le seul qui n'avait pas loué les mérites de Ioanide; c'est la Grande Assemblée Nationale.

— Ce n'est pas la Grande Assemblée Nationale, rectifia Dragavei, c'est l'Athénée, on voit très bien le boulevard. Tenez, voilà l'Université, là-bas.

— Ah, oui? se rétracta Gulimănescu intimidé. En ce cas, je me suis trompé, c'est bien l'Athénée!

— Quand des monuments cardinaux apparaîtront à différents points de la ville, dit Ioanide, la configuration en sera claire et aucune confusion ne pourra plus se produire. La place de l'ancien palais royal est paradoxale, c'est une monstruosité géométrique, la rue Lipscani est une venelle bordée de baraques auxquelles sont accrochées de grandes enseignes en tôle. Calea Griviței, dès qu'on sort de la gare, est encore repoussante. Ce qui manque partout, c'est l'idée. Chacun a fait construire anarchiquement ce qui l'intéressait: un marchand de galettes a installé sa boutique dans un taudis, à côté d'un hôtel abject à quatre étages. Une gare doit être monumentale comme un temple; quand le train arrive à quai, on doit avoir l'impression de passer sous des propylées, entre des centaines de colonnes grandioses. Une véritable futaie de pierre. Les stations du métro de Moscou sont des dômes, des palais. Les Romains eux-mêmes n'ont pas déployé telle fantaisie dans leurs thermes. J'ai passé toute une journée sous terre, à parcourir des galeries en marbre vert, puis d'autres en marbre rougeâtre, à côtoyer des statues de bronze et des statues de marbre. Cette féerie souterraine élève l'esprit, le rend conscient de la force créatrice d'un peuple. Quant à la place de la gare, du côté de la ville, je me la représente très vaste, carrée, avec deux ou trois fontaines artésiennes lançant dans les airs de gracieux éventails ou des jets d'eau touffus. Les édifices bordant le quadrilatère devront être à la fois imposants et souples, et construits en matériaux de prix, pour suggérer la grandeur et la sérénité du travail créateur. Une statue au moins, en bronze, proportionnée à la hauteur des constructions, me semble nécessaire. La statue, c'est l'homme donnant un sens à l'architecture inerte. Faites quelque chose qui symbolise, par exemple, l'élan vers un monde nouveau, un homme levant les bras vers le soleil et tenant un marteau dans une main et une faucille dans l'autre, si vous voulez. La Calea Griviței doit absolument prendre l'aspect d'un boulevard avec des bâtisses massives de hauteur égale et, de préférence, des espaces libres entre elles, afin que le carrefour où l'avenue débouche dans la Calea Victoriei — dont je me représente les édifices compacts, nivelés, diversifiés simplement par une distribution différente des éléments décoratifs — soit marqué par un contraste. Il est naturel que, plus on approche du centre, plus l'impression de densité, de solidité de l'effort augmente. Un palais du Conseil Populaire rehaussé d'une tour ou de quelque autre élément élancé, dominant une grande partie de la ville, sera le centre d'orientation de la capitale. On pourra alors voir, d'ici, de grandes artères d'une blancheur de craie rayonner autour de lui ou s'entrecroiser en réseau, puis se perdre peu à peu dans les massifs de verdure qui abriteront les quartiers d'habitation. Enfin, la distribution et le style sont des questions qu'on peut encore discuter, l'essentiel est que tout soit pensé en même temps, planifié. Fini, l'individualisme; la ville appartient aux masses et, par conséquent, à bas le développement spontané!

— Oui! lança Gaïttany ravi, nous devons absolument planifier tout cela.

— Et nous le ferons, camarade architecte, dit Dragavei, vous pouvez en être sûr.

— Quand cela? demanda Ioanide en souriant.

— Mais, dit Dragavei, sur un ton qui indiquait le caractère vague et hypothétique de sa réponse, et tout en enfonçant davantage les mains dans ses poches, mais... un peu plus tard, en tenant compte de la planification dans le temps et dans l'espace.

— Je vous comprends et suis d'accord avec vous, remarqua Ioanide non sans une certaine mélancolie, mais, j'ai gardé une vieille habitude, mauvaise, certes, mais pourtant excusable. Je voudrais que tout ce dont je rêve s'accomplisse immédiatement. Comme la princesse Şerica Hangerliu, qui renouvelait toutes les fleurs de son parc par un simple ordre téléphonique. Non, il est évident qu'une ville grandiose ne peut surgir d'un seul coup, en forçant le temps. Mais je

suis vieux et j'ai si longtemps attendu ce début, qu'à présent, quand tout commence, je me sens bouillonner d'impatience.

— Il faut d'abord que la production augmente, que le niveau de vie de la classe ouvrière s'élève, c'est écrit dans les livres, plaisanta Dragavei qui était dans le secret de certains plans inconnus des personnes présentes. Mais soyez assuré que nous construirons bientôt à un rythme tel, que ni vous, ni même une armée entière d'architectes ne pourra le soutenir. A présent, nous devons faire sortir de leurs masures les mineurs, les métallos, les ouvriers de l'industrie lourde.

— Il faudra aussi nous occuper coûte que coûte de la paysannerie ! s'écria Gulimănescu.

— Les paysans se groupent en vue du travail collectif, ils auront soin de leurs maisons eux-mêmes. Nous leurs viendrons en aide par la construction d'écoles, de foyers culturels, de dispensaires, de maternités rurales. Nous leurs apporterons la lumière.

— Vous voulez dire qu'il faut avant tout améliorer la vie de l'homme?

— Bien entendu, du point de vue matériel aussi bien que du point de vue culturel, conclut Dragavei en contemplant le panorama de la capitale.

— Autrefois, avoua Ioanide, rien ne m'intéressait que l'édifice en soi. Etre architecte, constituait pour moi un jeu géométrique. Tandis que j'imaginais la ville comme un monument unique, je la détruisais moi-même et la parsemais de constructions dans des goûts différents, dont quelques-unes étaient admissibles en soi mais anarchiques dans leur ensemble. Aujourd'hui, je me rends compte qu'un architecte est un citoyen qui doit lutter au besoin contre les autres et contre lui-même, pour finir par se mettre d'accord avec tous sur le projet de la ville. Un architecte d'édifices ne peut élever des murailles s'il n'est pas aussi éducateur.

— Soutenu par un régime populaire ! compléta Dragavei, le dos tourné, sans interrompre son tour d'horizon.

Pendant que Ioanide parlait, Gulimănescu faisait des grimaces nerveuses qui lui tordaient la bouche, et son regard prenait une fixité significative. Comme la conversation tirait à sa fin et que les autres, armés de jumelles, contemplaient le panorama de la ville, Gulimănescu entraîna Ioanide à l'écart.

— On vous a de nouveau attaqué à Radio-Londres, murmura-t-il.

— Et puis après?

— Comment, et puis après? On vous attaque à cause du palais culturel, justement.

— Et que voudriez-vous que j'y fasse?

— Rien, je vous ai simplement prévenu, pour vous mettre au courant...

— Vous avez, dirait-on, adopté une attitude progressiste. Alors, croyez-vous que cela présente un intérêt quelconque, ce que disent les postes étrangers?

— De toute façon, c'est désagréable ! D'ailleurs, ici aussi j'ai entendu des opinions catégoriquement défavorables. Le plan est considéré comme formaliste.

— Quelle solution préconisez-vous pour sortir de l'impasse? demanda Ioanide avec une malice bien voilée, car Gulimănescu était réputé pour ses pronostics sinistres.

— Vous connaissez le dicton: ceux qui ne font rien sont les seuls qui ne commettent pas d'erreurs.

— Voyez-vous, mon ami, déclara Ioanide, avec humour, moi je veux commettre des erreurs. Ce n'est qu'en me trompant que je puis construire. *Vivere non necesse est, necesse est construere.*

— Vous êtes paradoxal.

— J'aurais voulu être architecte, sculpteur et peintre à la fois, élever la sacristie de San Lorenzo et l'orner des monuments des Médicis, pour réaliser harmonieusement la synthèse des arts dans le domaine de l'architecture, comme le veulent, à juste raison, les Soviétiques.

— Vous croyez-vous Michel-Ange? demanda ironiquement Gulimănescu.

— Non, mais je voudrais l'être ! répondit froidement Ioanide.

Au-dessus de leurs têtes, tout près, on entendit deux voix que l'architecte reconnut comme étant celles du père Vasile et de Leu. Ce dernier, frère de Marioara Dragavei, avait été ridiculement baptisé Talaleu par le bedeau (qui avait choisi ce nom dans le calendrier), mais se faisait appeler Leu ou Léon. Les deux hommes, maçons de première force, travaillaient à l'intérieur de la lanterne, remplissant de briques les espaces vides de la structure de béton. Ces ouvriers étaient

inséparables: ils arrivaient et repartaient ensemble et, au travail, étaient toujours à côté l'un de l'autre. Le père Vasile avait un visage rond et rubicond et semblait plus jeune qu'il n'était en réalité, car il approchait de la soixantaine. Il était toujours coiffé d'un petit chapeau transylvain, rond, à bords étroits, qu'il enfonçait bien sur la tête et qui était tout maculé de chaux et de mortier. Pendant qu'il travaillait, il avait près de lui une grande cruche pleine d'eau dont il buvait de temps en temps pour se rafraîchir et reprendre des forces. Il plaisantait toujours, en parlant, et affectait une politesse burlesque lorsqu'il s'adressait à Leu, dont il contrôlait et rectifiait paternellement le travail. Le père Vasile était fortement pénétré de l'importance des travaux auxquels il participait, mais, sur le chantier, faisait semblant de traiter Leu par-dessous la jambe et d'être inquiet de ses incartades. Leu, avec sa figure de jeune intellectuel, était toujours fougueux, il travaillait bien et vite, mais bavardait pendant son travail et faisait des mouvements imprudents.

— Père Vasile, disait la voix de Leu dans la lanterne, quand on aura fini, il faudra mettre nos signatures sur ce mur, en guise de souvenir.

— Bien sûr, dit le père Vasile, avec une gravité suspecte, quand elles voleront sous la gouttière, les hirondelles liront ton nom et iront le chanter dans le ciel.

— Pourquoi dites-vous ça, père Vasile? Autrefois, lorsqu'ils construisaient des cathédrales les maîtres maçons étaient fiers d'y avoir travaillé. A plus forte raison, maintenant, nous autres, qui sommes de la classe ouvrière, on doit être fiers de travailler à des constructions comme celle-là, destinées au peuple.

— C'est juste. Pose tes briques moins serré, tiens, comme ça, et remplis bien de mortier les interstices.

— Nous aurons des chorales, des équipes de théâtre et de danses et nous donnerons des spectacles dans la salle que nous aurons bâtie nous-mêmes!

— Tu danseras, bien sûr, mais en attendant ne gigote pas comme ça sur l'échafaudage, pour ne pas tomber. Laisse-moi t'attacher avec cette corde.

Un moment de silence suivit; il était clair que le père Vasile attachait Leu à un point d'appui, pour éviter qu'un faux mouvement le fasse tomber d'une telle hauteur.

— Tu vois, reprit Vasile un peu plus tard, tu vois comme je prends soin de toi? Je te dorlote comme une nounou. Tu avais une truelle, fais-moi le plaisir de me la passer, j'en ai besoin.

— Je ne la trouve pas, entedit-on la voix dépitée de Leu, et pourtant, elle était là tout à l'heure. Elle a dû tomber.

— Et dans ta main gauche qu'est-ce que tu tiens?

— Ça alors! fit Leu tout confus, je ne sais plus ce que je fais. Voulez-vous me détacher, s'il vous plaît, j'ai fini ici.

— M'est avis de clouer une planchette, là, en travers, pour renforcer ce madrier qui branle un peu.

— Elle tient bien! dit Leu qui probablement sautillait sur la planche pour prouver sa solidité.

On entendit tout à coup un bruit sourd, terrifiant, et un fort craquement de bris de bois.

— Que se passe-t-il? cria Dragavei d'en bas, alarmé.

— Ce n'est rien! lui répondit Leu d'une voix un peu altérée, nous sommes descendus de l'échafaudage.

— Il a voulu descendre comme maître Manole [1], se fit entendre, calme et ironique, la voix du père Vasile — mais je l'ai retenu par la jambe pour ne pas rester seul à terminer la construction.

L'émotion de Dragavei s'expliquait par une image douloureuse qui persistait dans sa mémoire. Du temps d'Antonescu, il se trouvait parmi les ouvriers qui avaient été arrêtés pour leur attitude antifasciste. Dragavei, Cornel, et l'un des communistes les plus tenaces, Petre Pantelimon, furent enfermés dans une sorte de chambre de torture, au quatrième étage d'une caserne neuve, extrêmement élevée. Là, tous les trois furent frappés à coups de corde mouillée par quelques centurions. Puis, l'un de ces derniers, prenant une barre de fer rougie sur des charbons ardents, en

[1] Personnage d'une ballade populaire, constructeur légendaire de l'église du monastère de Curtea de Argeș, qui, séquestré dans le clocher pour ne plus pouvoir construire une autre église tout aussi belle, avait essayé d'en descendre en se confectionnant des ailes d'échandolles, mais s'était écrasé au sol (*N. du traducteur*).

avait violemment marqué Dragavei et Cornel dans le dos. La chambre s'était remplie d'une âcre fumée et d'une odeur de chair brûlée. Le centurion se préparait à marquer le troisième prisonnier, quand soudain l'alerte fut donnée, annonçant une attaque aérienne. Assis au bord d'une table, s'appuyant sur la jambe droite et gambillant de la gauche, un autre centurion, grand et fort, le visage couvert de furoncles, regardait la scène avec calme. En entendant le hurlement des sirènes, il décrivit du doigt une trajectoire qui allait de Petre Pantelimon à la fenêtre. Deux des tortionnaires soulevèrent rapidement l'ouvrier encore étourdi par les coups, le placèrent sur le rebord de la fenêtre et le poussèrent dans le vide.

— Suicide! constata mollement l'homme aux furoncles et, se levant, il se dirigea sans hâte vers la porte.

Les autres se précipitèrent au dehors, car on entendait déjà le vrombissement des avions. Tout à coup, une explosion terrible retentit tout près et toutes les vitres se brisèrent. La caserne avait été touchée. Revenant à lui, Dragavei, qui était plus vigoureux, souleva Cornel, et ils descendirent tous deux, sans chemise, le veston simplement jeté sur les épaules. Ils ne rencontrèrent personne, tout le mondé étant dans les abris, et parvinrent à se glisser dans la rue où Pantelimon gisait sur le pavé, la tête fracassée, baignant dans une mare de sang.

Passant par des rues latérales désertes, il arrivèrent chez le grand médecin Şaramet. Dragavei lui dit sans hésiter:

— Nous sommes des ouvriers poursuivis parce que nous protestons contre cette guerre criminelle. Voulez-vous nous venir en aide?

— Hum! répondit par habitude Şaramet. Je dois d'abord vous voir du point de vue médical.

Il les examina attentivement; ne trouvant aucune lésion interne, il les pansa provisoirement. L'état de Cornel était plus grave, la peau ayant été arrachée par la corde. Şaramet les installa chez lui et fit venir le lendemain son collègue Coucouleţ pour donner son avis du point de vue chirurgical. Celui-ci les examina à son tour en sifflotant une chanson et, quelques jours après, vint les chercher dans une auto fermée, les conduisit chez lui et, plus tard, les emmena hors de Bucarest, sous le prétexte qu'il se rendait dans la station de montagne où se trouvait sa famille.

Deux grandes taches noirâtres, cachées au reste du monde, liaient Dragavei et Cornel d'une amitié fraternelle, et le premier frémissait chaque fois qu'il se penchait dans le vide, du haut d'un édifice.

Après quelques moments de silence, les deux voix reprirent leur dialogue.

— Nous construirons des fabriques, des usines, disait Leu. Nous électrifierons, selon un plan établi, tous les villages du pays.

— Eh oui, les fabriques sont aussi nécessaires! l'approuvait le père Vasile en plaisantant. Mais nous en reparlerons quand nous serons descendus. Ton mortier est trop épais, mets-y un peu de lait de ciment.

Ioanide et ses compagnons commencèrent à redescendre et les voix des deux maîtres maçons demeurèrent perdues dans les hauteurs.

Quelques jours plus tard, l'architecte dit à Dragavei:

— Prenons la voiture dimanche prochain et allons faire un tour à la campagne, pour voir à quel point de civilisation les paysans sont arrivés. Nous emmènerons Leu et le père Vasile, parce qu'ils ont mis le point sur l'*i* du palais, en terminant la lanterne... Et Cornel aussi.

Au jour fixé, ils partirent dans la direction des montagnes, suivant la vallée de la rivière qui passait à l'endroit où Ioanide avait autrefois construit une maison pour le professeur Conţescu. Mais l'architecte n'eut pas le courage d'aller jusqu'au village en question, à cause des souvenirs douloureux qui s'y rattachaient et lui rappelaient son fils Tudorel, condamné à mort comme membre du mouvement centurionnaire. Il se contenta de rester dans la large vallée que longeait une route carrossable, parsemée de part et d'autre de villages. Arrivé devant une passerelle, l'architecte fit signe au chauffeur d'arrêter et ils descendirent tous de voiture. Leu était endimanché et portait un chapeau de feutre taupé; le père Vasile avait, sur le sommet de la tête, un petit chapeau qui était l'édition des grands jours de son couvre-chef habituel.

— C'est curieux, fit remarquer Ioanide, en franchissant la rivière tumultueuse sur une passerelle en bois récemment construite, ce qu'il y a de nouvelles maisons par ici!

— Le niveau de vie du paysan s'est élevé, camarade architecte, constata Leu.

Passant le pont, ils longèrent la rivière, empruntant un chemin récemment couvert d'une couche de pierres concassées. Du côté opposé à la rivière, près d'une sorte de trottoir en terre battue, s'ouvraient une longue succession d'enclos. Une maison sur deux était de construction récente; les plus anciennes étaient toutes réparées et nouvellement passées au lait de chaux. Un homme jeune, hissé sur le toit de sa maison (bien que ce fût un dimanche), enlevait les tuiles abîmées et les lançait au sol, nettoyant l'emplacement à l'aide d'un petit balai. De grands cochons noirs étaient allongés le long des clôtures ou dans les fossés humides. Une truie avec ses pourceaux se baignait au bord de la rivière, parmi les grosses pierres, et une troupe d'oies grasses, prises d'un subit élan aviatique, se précipitèrent vers Ioanide et son groupe, en cacardant, les ailes déployées, visiblement animées du désir de s'élever dans les airs.

— Dites donc, mon ami, dit Ioanide à un paysan assis sur un banc, près d'une porte, pourquoi avez-vous peint votre maison en noir?

Tous tournèrent leurs regards vers la maison en question, une bâtisse récente, en briques, avec arcades et pilastres, couverte de tuiles. Elle était assez agréable à voir, mais les piliers et les murs extérieurs avaient été entièrement peints en noir.

— J'en ai vu comme ça à Bucarest, sauf vot'respect.

En faisant la grimace, Ioanide montra du doigt une sorte de mouchetis en pisé avec des ondulations obtenues au moyen d'un peigne spécial et ornementé çà et là de débris de miroir. On avait également enfoncé dans la terre encore molle, à la manière d'une mosaïque, des morceaux de verre ou des fragments de briques. En fait, ce matériel dur servait d'habitude à consolier le crépi, mais certains paysans, enchantés du résultat obtenu, le disposaient en figures géométriques apparentes.

— C'est bien laid, camarade architecte, constata Leu qui prenait des notes hâtives sur son calepin.

— Et pourtant, combien de maisons d'une beauté surprenante on peut voir ici, en dépit de la peinture noire et de la mosaïque en morceaux de verre et de brique, dont s'ornent certaines d'entre elles! Le paysan a besoin d'un plus grand espace, et il dispose d'un matériau de construction bien plus noble que le pisé et le jonc. Et quand il découvre une formule élémentaire pour l'utilisation d'un matériau nouveau, il en joue comme d'une flûte. Le socle de la maison est en moellons entassés les uns sur les autres; la façade est allégée par la véranda, qui évoque un «chiostro» minuscule, avec des piliers et des arcades, devant la pièce principale. De chaque côté, une chambre. Si deux autres chambres viennent s'y ajouter, la véranda s'étend devant la pièce centrale et les deux chambres contiguës. La symétrie est respectée, comme dans l'architecture de la Renaissance. D'ailleurs l'indiscutable influence exercée par le style Brancovan des monastères locaux opère depuis longtemps et petit à petit, parce que les styles, dans l'espace ethnographique, subissent une maturation plus lente. Il est intéressant de noter que la tradition n'empêche pas l'adoption de la technique moderne. Il est presque incroyable que dans un pays qui, tout récemment encore, était couvert de masures en torchis, les encadrements de toutes les fenêtres et de toutes les portes soient remplacés par des blocs de béton. Les piliers de la véranda sont eux-mêmes en béton. Le profil des maisons est, en général, admirable, idyllique et exactement approprié à la nature ambiante, sans pourtant se confondre avec elle. Personnellement, je préfère les pilastres aux colonnes, dont le ciment est disgracieux même sous une couche de crépi. Pierre ou maçonnerie — il n'y a pas le choix. En tout cas, nous avons atteint une phase supérieure de l'architecture rurale, au moment où une idée édilitaire émerge du chaos.

— Donc, camarade architecte, s'écria Leu dans un élan d'enthousiasme, vous reconnaissez que la paysannerie travailleuse émerge de la misère du passé?

— Je le reconnais, dit Ioanide, en souriant. Entrons dans une de ces maisons, voulez-vous? Vous nous permettez, ma bonne dame, de visiter votre maison?

— Entrez, entrez donc!

Ioanide, suivi de ses compagnons, entra dans une maison à structure de béton, à véranda claustrale, qui ne comprenait qu'une pièce centrale et deux petites pièces sur les côtés. L'intérieur était planchéié d'ais en bois blanc. Les cadres des fenêtres, achetés tout faits à la ville, étaient

un peu trop petits et compliqués, les plafonds trop bas. Malgré la formule architecturale évoluée, l'intérieur était oppressant et suffocant. Ioanide sautilla sur le plancher qui se mit à branler.

Lorsqu'ils furent ressortis, Ioanide dit:

— L'équilibre de la maison est superficiel! On a mis du béton aux fenêtres, mais les fondations ne sont pas étudiées et n'ont pas suffisamment de liant.

— Camarade architecte, admit Dragavei, nous avons encore un long combat à soutenir. Une hirondelle ne fait pas le printemps.

— Que faites-vous donc là, mon ami? demanda Ioanide à un paysan qui devait avoir dans les quarante-cinq ans et qui posait l'une sur l'autre de grosses pierres rondes pour servir de fondement à une maison, sans leur ajouter de mortier.

— Je bâtis une maisonnette. Mon fils vient de se marier et je lui ai cédé la mienne; alors je me fais un petit abri. J'ai depuis longtemps amassé le nécessaire: des briques, un peu de ciment, de grosses pierres.

La cour était, en effet, pleine de matériaux.

— Comment sera-t-elle, votre maison? demanda Ioanide.

— Eh bien, comme celle qui est là, tenez, deux pièces et une entrée. J'étais maçon de mon métier.

— Nous aussi, nous sommes des maçons! déclara Leu. Le camarade est architecte et professeur.

— Content de vous voir!

— Mon ami, dit Ioanide, regardez donc cette maison blanche, là-bas, toute simple, près de l'église, avec trois arcs à la véranda. Elle vous plaît?

— Bien sûr, elle me plaît.

— C'est comme cela qu'il faudra construire la vôtre, mais bien charpentée et plus haute de plafond, pour que l'air y circule bien.

— C'est que, voyez-vous, nous faisons tous un même type de maisons.

— Je vais vous la bâtir, moi, avec mes maîtres maçons.

— Mais je suis pauvre, je ne peux pas payer un architecte pour une masure comme celle-là.

— Vous n'aurez rien à payer! Nous le ferons simplement pour vous aider.

— On est des ouvriers, on veut vous donner un coup de main, ajouta Leu avec passion.

— Monsieur, dit alors une femme sans âge, un peu fanée, dont le fichu couvrait la bouche et qui était arrivée pendant que les autres causaient, vous ne seriez pas venus par hasard pour nationaliser notre maison?

— N'ayez aucune crainte! la tranquillisa Dragavei.

— Toute personne qui travaille a le droit d'avoir sa propre maison, ajouta Leu.

— Eh bien, acceptez-vous? demanda Ioanide.

— Ce serait bien de l'honneur pour moi! dit le paysan.

— C'est parfait, alors ne vous occupez plus des fondations. Vous ne posez pas les pierres comme il faut. Nous allons recommencer le mesurage.

Ioanide tira de sa poche un mètre pliant.

— Allez-y, Leu; vous, père Vasile, commanda Ioanide, enlevez toutes les pierres, nettoyez la place.

— Et moi, qu'est-ce que je dois faire? demanda Dragavei.

— Quelque chose de très important, dit l'architecte avec un bon sourire, occupez-vous de ce que nous allons manger et voyez où nous allons dormir, au cas où il nous faudrait passer la nuit ici.

Réjoui, Dragavei monta en voiture et s'installa près du chauffeur, auquel il fit signe de le mener dans le centre du village. Ioanide, pendant ce temps, tira un bloc-notes de sa poche, fit un croquis, puis commença à mesurer. Il demanda de la ficelle et, en silence, aidé par Cornel, marqua le pourtour des fondations. Quand Dragavei revint, il trouva Ioanide étendu sur un tas de paille, dans la cour, au pied d'un arbre, d'où il donnait des instructions. Le paysan, surveillé par Leu, nivelait la tranchée inégale de la fondation, tandis que le père Vasile versait du ciment, du lait de chaux et de l'eau dans un trou creusé d'avance. La femme du paysan apportait des seaux d'eau de la rivière.

Cornel déploya ses dons de militant, peu connus de ceux qui n'appartenaient pas à la sphère du Parti. Il était généralement taciturne, mais quand on le questionnait il répondait sans ambiguïté. Avec ses cheveux rares, sa figure usée et les mouvements mesurés d'un cardiaque qui évite les efforts inutiles, Cornel donnait l'impression d'un homme paisible qui n'a pas envie de mettre le monde à l'envers. Il donnait ses ordres et ses conseils dans un murmure et se penchait vers l'oreille de celui qui l'écoutait, en lui donnant de petites tapes nuancées dans le dos. Quand un enfant ou une vieille femme transportaient une trop grosse pierre, il allait au-devant d'eux et la leur prenait des mains. Il donnait une aide démonstrative, brassant lui aussi la chaux au moyen d'une longue perche, s'agenouillait pour mieux placer l'une des pierres de la fondation, fermait un œil pour vérifier la rectitude des lignes et, de temps en temps, lorsque les autres déployaient des efforts par trop zélés, il les exhortait à la modération en leur disant: Tout doux, tout doux! Au bout de quelques heures, le père Vasile et Leu avaient exécuté, à titre d'expérience, une partie des fondements. Les curieux s'étaient attroupés devant la porte charretière et dans la cour, pour assister au spectacle, les uns regardant travailler les maçons, d'autres examinant Ioanide, dont la tête rasée les surprenait.

— Nous ne pouvons pas travailler davantage aujourd'hui, décida l'architecte. Remettons le reste à demain. D'accord? demanda-t-il à Cornel et aux deux maçons.

— A présent que nous sommes partis, dit le père Vasile, autant continuer! Nous trouverons bien une explication à leur donner, aux gars du chantier.

Dragavei, lui, revint à Bucarest. Il raconta à Gaïttany ce qu'avait fait Ioanide, et la nouvelle s'en répandit rapidement; Smărăndake la résuma en une formule: « Ioanide donne des consultations d'architecture à la campagne! » La voiture revint les chercher, mais les quatre hommes avaient du travail jusque par-dessus la tête. Le petit chapeau neuf du père Vasile était tout taché de chaux et Leu avait passé, par-dessus son beau costume, une jupe de femme qu'il avait remontée jusqu'aux aisselles. Les enfants du village étaient placés sous le commandement de Cornel, qui leur donnait des ordres comme à des ouvriers payés, tout en répétant sans cesse son conseil: « Tout doux, tout doux! » Ils transportaient de l'eau, des pierres, des briques, et harcelaient Cornel de questions naïves et superflues:

— Celle-là, elle peut aller? Faut-il encore apporter des pierres?

Pour ne pas les peiner, Cornel évitait de manifester son énervement, se contentant de leur caresser gentiment la nuque.

Quand les fondations, le socle et une partie de la maçonnerie furent terminés, Ioanide et les maîtres maçons rentrèrent à Bucarest, laissant au paysan le soin de terminer tout seul sa maison. Ioanide retourna plusieurs fois dans ce village pour donner des instructions, et quand la maison fut achevée, il y amena de nouveau Dragavei, Cornel Leu et le père Vasile. La maison ne différait guère des autres maisons du voisinage, c'était une construction rurale, mais qui avait je ne sais quoi d'exact, de raffiné dans sa naïveté, quelque chose d'austère, comme une muraille maure. Ioanide passa par quelques moments difficiles lorsqu'il se trouva en présence d'une troupe de pionniers qui se livrèrent devant lui à tout un cérémonial. Ils furent suivis par des délégués du Conseil Populaire et des organisations locales, qui prononcèrent des discours. L'architecte s'en tira grâce à l'éloquence innée de Leu, qui, très inspiré, dit entre autres:

— Le camarade architecte, professeur et académicien Ioanide, est un exemple d'intellectuel clairvoyant issu du peuple, qui a compris qu'il doit se joindre à la classe ouvrière dans la voie qu'elle poursuit vers l'édification d'un monde plus juste et plus heureux. A présent, il est des nôtres!

— Vivat! Vivat! s'écrièrent tous les assistants—y compris Ioanide, qui n'était jamais attentif aux allocutions.

En français par Constantin Boränescu

Qui doit souffrir ?*

Aussi étrange que cela paraisse, c'est à partir de cette réunion que Larisa cessa d'aimer son mari, et pour une raison liée précisément à la façon dont il s'était comporté au cours de la réunion. Elle n'osait pas l'avouer, dire tout simplement: « Je n'aime pas mon mari, parce que je n'ai pas aimé son comportement à la dernière réunion » — de peur d'être considérée comme une bête curieuse. Larisa savait que bien des gens allaient l'accuser d'injustice et même de légèreté... « Comment cela se peut-il, seulement parce qu'il s'est rendu ridicule à son bureau? Ce n'est pas une raison ! Il a des qualités, pourtant... »

Le jour de la réunion, Cuco était rentré tard. Il avait fait une halte au café et n'en était parti qu'après avoir été mis dehors par le garçon.

Larisa dormait ou faisait semblant. Cuco se glissa dans le lit et l'empoigna brusquement pour la tourner vers lui.

— Va-t'en...

Mais il était ivre de vin et de désir, et il s'obstina.

— Moi, je dormirai ici, dit Larisa du ton calme qu'on emploie de coutume avec les gens éméchés, tu dois bien le comprendre. Bonne nuit. D'ailleurs, il est clair que...

— Ce n'est pas clair du tout, fit Cuco, têtu. Tu sais bien que je t'aime...

— Tu ne m'aimes pas, riposta Larisa, péremptoire, pour avoir la paix. Tu l'as déclaré en pleine réunion... « Larisa, je ne t'aime pas ! » Tu criais assez fort pour être entendu jusque dans la rue... Ce n'est pas de ta faute, tu as subi l'influence de Coman, l'influence de ta famille, l'influence d'éléments douteux... Mais tu n'as donc aucune existence propre? N'importe qui peut t'influencer?

Vexé, Cuco regagna quelque lucidité et redevint l'homme sûr de lui qu'il était naguère.

— Allons, Larisa, ne fais pas ta petite militante combative, ces ironies d'avant-guerre ne sont plus de mise... A la réunion, j'étais loin de penser à l'amour, quand tout le présidium avait les yeux fixés sur moi... si tu avais été à ma place...

— Tu vois bien que tu t'en souviens... dit Larisa en riant.

— Je ne me souviens de rien... Peut-être suis-je un imbécile...

— Tu n'es pas un imbécile... Mais tu t'es comporté à la réunion comme un minable... Tu croyais que j'allais t'aimer encore après cela? Tu peux apprécier...

Cuco avait enfin compris ce qui avait provoqué la colère de Larisa, et il fut rassuré.

— Apprécier? Oui, je peux apprécier... Une femme ne se sépare pas de son mari, parce qu'il s'est rendu ridicule au cours d'une réunion... Comme si tu ne savais pas ce que sont ces réunions... J'étais complètement coincé, avec toutes leurs questions. « Pourquoi avez-vous fait cela? Comment l'expliquez-vous? D'où cela provient-il?» C'était très dur. J'avais peur et c'est assez normal. Mais cela n'a pas d'importance...

— Si tu savais comme tu avais l'air piteux, tu ne dirais pas cela. Un homme qui tremble de peur, un homme incapable de détermination, n'est plus un homme. Si tu avais vu ta figure quand tu allais vers la table du présidium...

— Je l'imagine, fit Cuco pour ne pas envenimer la discussion. Je suis convaincu que je n'avais pas l'air d'un toréador...

Mais Larisa ne l'écoutait plus, semblait-il. En fait, elle n'avait plus rien à lui dire. Ses propres soucis l'occupaient toute.

— Il faut que la présence d'un homme suscite chez la femme une certaine émotion, n'est-ce pas?

Larisa avait dit ces mots avec la naïveté simple et abrupte des filles qui n'ont pas encore connu l'amour, mais qui veulent le connaître, savoir ce que c'est qu'aimer et vérifier ainsi si leurs propres aspirations ont quelque contingence avec la vie.

Sa naïveté sembla à son mari un peu forcée, mais il abonda dans son sens.

— Bien sur qu'il doit susciter une certaine émotion... Evidemment... Sans quoi ce n'est pas la peine. C'est normal...

—Et moi, quelle raison aurais-je d'éprouver de l'émotion en ta présence, franchement? demanda Larisa d'une voix qui ne dénotait aucune méchanceté. Comme si elle était toute disposée à ressentir encore de l'émotion en présence de son mari, pourvu qu'il lui dise ce qu'elle devait faire pour cela, et en quelle occasion. Pourquoi dois-je trembler quand je te vois? Pour quelle raison dois-je me troubler à ton approche? Pourquoi dois-je me pendre à ton cou? Parce que le directeur t'a dit: « Allons, voyons, Cuco, peut-être quelqu'un d'autre t'a-t-il influencé, avoue-le... »

— Tu es trop cruelle. Tu ne devrais pas me rappeler tout cela, tu sais que cela ne me fait aucun plaisir...

La jeune femme s'absorba à nouveau dans sa peine.

— Est-ce qu'on peut désirer un homme capable de tout pour se tirer d'affaire et qui a l'air d'un lapin pris au piège? fit Larisa à voix basse, comme s'adressant à elle-même. Quand l'homme est absent de la maison, son épouse doit se demander: « Que fait-il, mon bien-aimé, en ce moment? »

Cuco était en quelque sorte du même avis que Larisa. C'était la question qu'il se posait souvent: « Que peut-elle bien faire en ce moment, Larisa? » Les paroles de la jeune femme lui plurent.

Elle s'était souvent demandé : « Que fait mon bien-aimé, en ce moment? » Elle avait plaisir à le faire et regrettait d'en avoir perdu la possibilité.

Cuco écoutait avec une complaisance ironique les confidences de sa femme.

— Tu as une façon bien à toi de simplifier toutes choses... fit-il, blessé dans son amour-propre. Un certain talent à cet égard...

Les hommes qui font une faute ne craignent rien tant que de voir leur personnalité réduite à néant, d'entendre d'autres personnes donner des fautes qu'ils ont commises une explication rudimentaire. Diminuer les mobiles très complexes qui les ont poussés, c'est les rabaisser à leurs propres yeux.

— Pour comprendre, il faut simplifier... trancha méchamment Larisa. Tu aurais dû te voir à la réunion. C'est ton expression lamentable qui a tout détruit...

— Tout? demanda-t-il d'une voix dont il était impossible de savoir si elle marquait une grande peine ou bien une simple curiosité.

— Tout, oui... Même si je voulais t'aimer, je ne le pourrais plus. En me forçant peut-être... admettons que je me force... que me reste-t-il? Dis-le-moi. Tout le charme s'en est allé...

— Là-bas à la réunion? demanda Cuco, hésitant entre l'ironie et l'incompréhension.

— Je n'aurai plus à attendre... fit Larisa d'une voix plaintive. On voyait qu'elle s'apitoyait sur elle-même. C'est si agréable d'attendre l'homme qu'on aime ... On entend ses pas dans l'escalier... Est-ce lui? Moi, je n'attendrai plus personne...

Cuco s'était réfugié dans un sourire ironique immuable, comme dans une cachette sûre, où il ne risquait aucun danger.

— Qui pourrais-je attendre des heures entières à la lumière de la lampe... Pourquoi tressaillir à chaque bruit ... Pour un homme qui se réjouit d'avoir réussi à s'en tirer sans dommage? Dis-le-moi, toi, un tel homme mérite-t-il qu'on tressaille au bruit de ses pas?

— Peut-être, qui sait? Cela dépend de la femme... Cuco savait que Larisa avait été heureuse à ses côtés, et il la trouvait injuste. « Je l'ai rendue heureuse un certain temps... Pourquoi me réprimande-t-elle? Elle n'a qu'à payer d'abord le bonheur que je lui ai donné. Si je n'avais pas été là, elle n'aurait même pas connu l'amour... »

— Je parle de moi... Ce que font les autres femmes ne m'intéresse pas. Certaines sont prises de vertige à la seule vue d'un homme ... En ce qui me concerne, l'idée de passer une nuit d'amour avec un homme qui tremble de peur ne m'enchante pas du tout... avec un homme qui ne lèverait pas le petit doigt pour défendre un honnête homme...

— Qui tremble de peur... dis plutôt qui grelotte, c'est plus plastique...

— Tu as raison... reconnut Larisa. C'est plus suggestif. Avec un homme qui grelotte de peur... Il ne me reste plus rien... Dis-moi ce qu'il reste encore... que pourrait-il rester? Il n'y a plus place pour la tentation, pour la joie, pour l'attente...

— Dans la vie, les choses sont bien différentes. Ce n'est pas vrai, ce que tu dis, fit Cuco en riant, content de savoir que la vie était de son côté. Les femmes ne tombent pas forcément amoureuses des ouvriers d'élite. Est-ce que tu crois que les femmes préfèrent ceux qui se trouvent aux premières places? Et que les ouvriers d'élite ne s'amourachent que des meilleures filles? Est-ce qu'on aime quelqu'un pour ses seules qualités? Si toutes choses étaient agencées logiquement comme tu le prétends, au lieu d'amour, nous aurions droit à la planification... On ouvrirait un bureau de placement: une femme intelligente pour un homme intelligent, si c'est ça qu'elle veut... Mais la vie est injuste...

— A la réunion, il te fallait une heure pour trouver un mot. Maintenant je vois qu'ils coulent de source... Je le sais bien que la vie est compliquée... Tu n'as pas besoin de m'en rebattre les oreilles... Je sais qu'elle est injuste aussi parfois... j'ai les pieds sur terre, tu n'as pas besoin de te lancer dans ces tirades imbéciles... Je parle pour moi et non pas pour les autres femmes... Quand je commencerai à faire mes bagages, tu commenceras à te rendre compte qu'il y a dans la vie des choses auxquelles on ne s'attend pas. Moi, je ne serai jamais impressionnée par un homme qui tremble au cours d'une réunion. Ce n'est plus un homme, mais le diable sait quoi... Il cesse de m'intéresser en tant qu'homme, pour employer cette expression stupide qui a cours parmi les femmes, Dieu sait pourquoi... Que veux-tu que je fasse? Tu crois que je me fais des idées. « Allons donc, je connais bien les femmes, elles disent une chose... et en font une autre... quand elles voient un homme...» Je préfère t'avertir... Il ne s'agit pas seulement d'idées, de conceptions, comme tu as l'air de le croire, il s'agit d'une sensation physique.

L'accusation était trop grave. Cuco se sentit obligé d'y répondre avec une ironie mordante.

— Il s'est produit cette fusion dont parlaient les anciens Grecs?

— Probablement.

— Tels sont donc les sentiments que tu éprouves pour moi? fit Cuco, soucieux de ne pas perdre sa dignité et de récapituler les déclarations de Larisa. Il n'y a donc plus rien entre nous? ajouta-t-il d'une voix calme. Son amour-propre offensé l'empêchait de voir les conséquences de l'événement.

Les accusations de Larisa ne le touchaient plus. La séparation était inévitable et il n'avait pourtant jamais eu une aussi bonne opinion de lui-même. Mais il ne pouvait rien empêcher, c'était un fait certain, à tel point que s'il s'était examiné en cet instant devant le miroir, il aurait été étonné de voir sa stature svelte, ses yeux bleus et intelligents, ses dents blanches et saines.

Pour écarter bien loin la souffrance qu'il éprouvait, Cuco se découvrait successivement une multitude de qualités physiques et spirituelles. Il pressentait le vide de ses journées sans Larisa, et pour anéantir le pouvoir de ces journées désertes, il appelait à son aide de nouvelles vertus réelles et imaginaires.

Il attendait que Larisa demande son pardon. Larisa ne souffrait pas. Elle était seulement très lasse.

— Eteins la lampe, je veux dormir.

— « Comme elle est vulgaire... constata son mari avec satisfaction, parce qu'il avait encore peur de souffrir. Dans une situation pareille, elle veut dormir. Moi, je n'aurais pas dit cela.»

Quelque part, la souffrance pénétrait encore jusqu'à lui. S'efforçant d'éliminer toute possibilité de la laisser s'infiltrer, Cuco se souvint qu'il avait surestimé de façon inadmissible les qualités de Larisa: « Je la croyais autrement. Elle est loin d'être un ange... Elle ne faisait que me casser la tête pour que je trouve un appartement... Je lui disais d'attendre, qu'il y en avait bien d'autres qui étaient encore plus mal lotis que nous, mais va te faire fiche, elle prétendait que je n'avais pas le sens pratique, qu'il fallait savoir à quelle porte frapper...»

Il lui était très difficile d'admettre l'idée de se séparer d'une femme belle et intelligente, et jeune aussi, et pour écarter la douleur épouvantable qui n'attendait que d'être admise pour le détruire, il tâchait de se convaincre que Larisa, après tout, était plutôt bêbête, assez laide et, surtout, vieille, sillonnée de rides.

Au prix de ces mutilations, la séparation devenait possible et non seulement elle devenait possible, mais elle lui apparaissait comme une conséquence inévitable de sa supériorité, un effet de ses hautes exigences, lui permettant de se libérer d'un cauchemar épouvantable.

— Je ne te savais pas si vulgaire... dit-il comme s'il était désappointé, mais sans méchanceté, avec la résignation de quelqu'un qui sait que l'autre n'est pas en mesure de comprendre l'étendue de son affliction.

N'ayant plus que le choix entre les longues nuits d'insomnie où le désir de la femme aimée le consumerait, et le sentiment d'être trahi dans ses aspirations, Cuco avait opté sans hésitation pour la seconde solution.

— Tu me quittes au moment le plus difficile... Je n'aurais pas cru cela, Larisa... Pour une fois que j'avais besoin de toi... Au lieu de m'aider, tu veux aller en trouver un autre... Sans doute a-t-il une haute fonction?

Larisa avait compris. Et ayant compris, elle fut prise de dégoût. « Il ne veut même pas souffrir... Il aime mieux me diminuer que de souffrir. Il aime mieux se mentir à lui-même que de pleurer mon absence... Il ne veut pas souffrir. »

— En fait, ce n'était pas de l'amour... reprit Cuco tristement, et ce mensonge repoussa la souffrance de quelques pas en arrière.

— Ce n'était pas de l'amour, comment cela? se défendit Larisa, qui savait bien la somme d'énergie que cet amour lui avait coûté. Comment peux-tu affirmer que ce n'était pas de l'amour? Qu'est-ce que c'était donc sinon de l'amour?

Mais Cuco ne pouvait permettre à Larisa de tenter de lui faire toucher du doigt sa souffrance.

— Le grand amour, on ne l'éprouve qu'une fois dans la vie... Ce qui s'est passé entre nous, c'était quelque chose... remarque, je ne veux pas tout nier...

— Tu te souviens comment tu m'implorais à genoux d'être à toi?

Un seul instant d'inattention et la souffrance pouvait s'élancer sur lui, l'anéantir. Il avait si peur de la souffrance que sa mémoire refusait de fonctionner. Il avait supprimé sans remords tout ce qui pouvait aider la souffrance à prendre possession de lui, toutes les voies par lesquelles la souffrance pouvait l'atteindre.

— Moi, à genoux devant toi? Tu plaisantes... Tu es ridicule, purement et simplement... et il se mit à rire comme si cette réalité incontestable était quelque chose de contre-nature, grotesque presque. Moi, à genoux devant toi? tu es comique... Comment pourrais-je me mettre à genoux devant toi? Tu peux m'imaginer à genoux devant une femme?

Une rupture où aucun des deux partenaires ne veut souffrir, éprouver des regrets, verser des pleurs, où aucun des deux ne se débat pour éviter le triste dénouement, devient encore plus pénible. Rien n'est plus triste qu'un amour qui s'avère n'avoir pas été indispensable, absolument nécessaire, totalement inévitable.

L'absence de souffrance imprimait à cette fin un élément de tristesse, une sensation de vide, monstrueuse. En ces instants privés de la souffrance qui ennoblit, tout ce qu'on pouvait dire eût sonné à l'oreille strident et faux.

Certes, l'homme eût pu montrer une douleur déchirante, rappeler mille preuves de sa passion, cela n'aurait en rien influé sur la décision de Larisa. Elle savait que, le plus souvent, en amour, l'attachement aveugle et sans limites n'est pas forcément une qualité, mais une méthode, instinctive ou calculée, de suppléer à d'autres qualités absentes. L'attachement aveugle, la faculté de tout pardonner sont souvent le fait de ceux qui n'ont rien d'autre à donner, de ceux qui ne savent donner ni joie, ni plaisir, ni gaîté, ni tendresse, et compensent tout cela par l'image d'une personne qui, par n'importe quel temps, qu'il pleuve ou qu'il vente, attend fidèlement. Ces qualités-là — chaleur humaine, gaîté, charme personnel, noblesse d'âme, pureté — ne sont pas accessibles à tous, elles exigent un certain effort et, en tout cas, une plus grande générosité qu'un attachement vide, vain et morose.

Larisa était trop jeune pour confondre l'amour avec une compresse qu'on poserait sur son front, quand elle serait vieille et malade. Elle n'avait pas besoin de cette sorte d'amour, sans pourtant mettre en doute le dévouement de son mari. Mais étant de nature gaie et saine, elle méprisait ce dévouement insipide, expression d'une grande fatigue spirituelle, de la seule incapacité à faire

le don de soi. Elle ne pouvait admettre qu'un amour passionné pût se transformer en camomilles, et qu'elle serait le témoin de ce terrible désastre...

Larisa voulait voir son mari réaliser lucidement et honnêtement leur rupture et toutes ses conséquences: c'est tout ce qu'elle lui demandait. Elle avait besoin des larmes, des souffrances et des regrets de l'homme qu'elle avait aimé. Ces larmes, ces souffrances et ces regrets l'auraient dédommagée, en quelque sorte, de tout ce qu'elle avait donné à ce faible. Et elle aurait eu le sentiment d'avoir aimé un homme vivant, de se séparer d'un homme vivant.

— Pauvre idiot, dit tendrement Larisa, nous nous sommes aimés... Tu n'as aucun regret?

Elle resta longtemps les yeux fixés, avec attendrissement et une certaine tristesse maternelle, sur cet homme avec lequel elle avait vécu cinq ans. « Comment s'en tirera-t-il tout seul?... Comment passera-t-il ses journées, ses nuits? Que deviendra-t-il? Il est fort maintenant et il a pu surmonter sa peine... mais plus tard? Se laissera-t-il abattre? Quelle apparence aura-t-il dans quelques années?... »

Elle pensait à Cuco, à son amour, et gardait au fond du cœur la conviction que la souffrance, finalement, aurait raison de lui. Et Larisa éclata en larmes, larmes bonnes, maternelles et généreuses.

Cuco la considérait d'un air triomphant et ironique, fier d'avoir fait preuve de dignité.

— Ne fais pas de scène, Larisa...

Elle ne s'empressa pas de sécher ses larmes. Le calme de son mari avait cessé de la blesser. Elle ne regrettait rien... Il fallait bien que l'un des deux eût à souffrir...

« C'est moi qui dois tout faire. J'ai provoqué la rupture et je dois encore éprouver des regrets de voir notre amour se désagréger. Il n'en est pas capable. Il n'est même plus capable de souffrir. Je souffrirai à sa place. Il faut bien que quelqu'un le fasse... »

(Extrait du roman *Ces jours et ces nuits*, 1962)

En français par Nelly Florescu

D. R. POPESCU

Le Manège *

Ils poursuivirent leur route en silence. Le ciel était rempli d'étoiles. L'air exhalait une odeur familière, comme de pain chaud. Mais ils ne virent aucune boulangerie aux alentours et Gică pensa que c'était peut-être l'odeur des blés coupés. D'ailleurs c'était à cette époque qu'on faisait le battage. Peut-être une vague d'air venue des champs. Il se souvint du vieillard qui lui avait demandé s'ils voyaient des avions. Sans doute croyait-il qu'on ne regarde en l'air que pour voir des avions. Il voulut lui dire cela à elle mais il s'en abstint. Ils marchaient à nouveau au milieu de la chaussée, l'air fâché, bien que n'ayant eu aucune querelle. Je n'ai rien à lui dire, constata-t-il, de quoi peut-on discuter avec une fille? Tout au plus pourrais-je lui dessiner un cheval sur la vitre, ou bien un âne. Il aurait pu lui parler de l'herbe, de l'idée qu'il avait eue au printemps de la voir pousser sur tous les talus et sur tous les sables. Il avait rêvé de wagons remplis d'herbe, de grandes meules, posées les unes par-dessus les autres, et il en avait parlé à Vică. La terre avait pris une couleur claire, et l'herbe poussait dru, croissait à vue d'œil, elle lui montait jusqu'aux chevilles, jusqu'aux genoux, jusqu'à la taille, jusqu'au cou et finissait par le submerger. Une forêt d'herbe. Elle continuait à croître, et il l'entendait croître, avec de légers craquements, comme ceux que produisent les os des enfants quand ils s'étirent et grandissent. La pluie tombait sur elle, et le soleil, et elle continuait à croître, pure, fragile et svelte, elle s'étendait sur tous les endroits secs et blanchis, sur toutes les dartres du pré. La grêle l'épargnait, et aussi les ronces, on n'y trouvait aucune branche noircie par la pluie. Il la fauchait à l'aide d'une faux longue de deux kilomètres. Et il ramassait le foin. Et l'herbe poussait de nouveau,

comme par enchantement. Toute la terre sentait l'herbe fraîche, riche de sa verte sève. Il aurait pu raconter ce rêve à Filimona, mais cela n'avait aucun sens, qu'allait-elle croire après, s'il lui racontait ses rêves. Il aurait pu lui raconter comment, dans son rêve, il s'était battu avec Zăbavă. Celui-ci lui jetait dans les yeux de la terre qu'il puisait dans un crible. Il tamisait la terre pour la lui jeter dans les yeux, réduite en poussière. Et il le battait aux jambes avec une ortie de deux mètres, toute fleurie, et lui, sautait comme un ours pour l'éviter. Il avait asséné un coup de poing sur la main de Zăbavă, et s'était éveillé. Son frère aîné l'avait pris aux cheveux, car ils avaient dormi ensemble dans le foin, dans l'écurie de la ferme, et l'avait jeté dehors. Il lui avait donné un tel coup de poing dans le ventre qu'il l'avait plié en deux. Son frère lui avait dit: Après avoir agité les pieds toute la nuit, comme les petits enfants, et rejeté mille fois la couverture, tu m'as donné encore un coup de poing dans le ventre! Et il l'avait traité de crétin en lui défendant de dormir dorénavant avec lui, il en avait assez de recevoir des coups de pieds. « Mais peut-être avais-tu chaud, mon gars, avait-il ajouté d'un ton plus doux, assis à croupetons au fond de l'écurie, parce que les tendrons sentent plus tôt la chaleur du printemps. Le printemps sera bientôt là, Gică, et c'est pour ça que tu gigotes tant. » Et quelques jours plus tard, le soleil printanier avait fait son apparition. Son frère, joyeux, lui avait lancé une bourrade en s'exclamant: « Je te l'avais bien dit que le printemps serait bientôt là! »

— Regarde, un chat noir! dit-elle, effrayée.

— Ça ne me fait aucun effet, les chats noirs...

— C'était une blague, j'ai voulu te faire peur...

— Je n'aime pas les gens qui disent des mensonges.

— Moi je les aime bien, si leurs mensonges sont agréables à entendre.

— C'est ton affaire. Tu dois avoir une conscience plutôt élastique. Un homme doit avoir la conscience claire.

— Pas possible? fit-elle en s'arrêtant d'un air étonné.

— Tu peux bien faire l'étonnée. C'est comme ça. Prenons Zăbavă, par exemple.

— Pourquoi Zăbavă?

— C'est un exemple. S'il n'a pas la conscience nette, s'il est plein de résidus, il est, comment te dire ça, comme une terre qui...

Elle se mit à rire aux éclats. Gică s'arrêta, surpris, et se jura de ne plus ouvrir la bouche. Dire qu'il avait voulu lui raconter son rêve du printemps. Elle n'en méritait pas tant, c'est une effrontée, se dit-il, et il pressa le pas.

Les fenêtres des immeubles n'étaient pas éclairées. La ville dormait. Ils étaient arrivés au marché. De grands tas de poivrons, bien rangés, attendaient le matin. Sur les grands étals de ciment, les pommes, jaunes et rouges, voisinaient avec les poires dorées et de forme allongée. Et les prunes noires ou vertes et les concombres et les oignons durs, et les pommes de terre pas encore lavées, et les raisins précoces se retrouvaient au marché. Ils circulaient entre les étals, muets. Les marchands dormaient sur des nattes ou sur des touloupes. Filimona s'empara d'un poivron de forme allongée et le lui passa sous le nez. Puis elle le remit à sa place. Il régnait sur le marché une paix parfumée de tous les arômes de la terre, une paix profonde qui enveloppait toutes choses. Des courges blanches, énormes, gonflées, reposaient à un bout de table, et leur propriétaire s'était couché dessus: il dormait, face au ciel, les yeux protégés par son chapeau, sans aucune couverture. Gică lut l'enseigne de la ferme de Maloşniţa. Dans des caisses entassées les unes sur les autres, il y avait des tomates et cela sentait le coulis. La chaleur les avait fait mûrir. A côté des caisses il y avait aussi des cageots, remplis eux aussi de tomates. Filimona montra du doigt une tomate.

— Je mangerais bien celle-ci, dit-elle.

— Chut, fit-il en la poussant doucement pour la faire avancer. Quelqu'un pourrait te voir.

— On ne me tuera point, chuchota-t-elle et elle prit la tomate qu'elle rompit en deux parties. Elle était très grosse, plus grande que sa paume.

Gică jeta un regard autour de lui. Tout le monde dormait. Filimona commença à manger la tomate, y mordant à pleines dents.

— La bière m'a donné faim, dit-elle. Tiens, prends...

Elle lui tendait l'autre moitié de tomate.

Gică la soupesa dans sa main. C'était de la bonne marchandise. La cassure était nette comme celle d'une pomme, le jus ne coulait pas, elle avait eu juste son content de pluie, elle était douce et charnue.

— Tu manges avec un tel appétit qu'on croirait que tu l'as cueillie dans ton jardin, dit-il en la menaçant du doigt pour l'empêcher de commettre un autre larcin.

— Prends garde que je ne t'assomme avec cet oignon, dit Filimona à voix basse, en posant la main sur un oignon dur et pesant comme la pierre.

Arrivés près de la limite du marché, ils virent des monticules de pastèques, qui arrivaient à hauteur d'homme. Elles attendaient le matin, elles aussi. Un homme dormait à proximité, on pouvait l'entendre ronfler. Elles étaient soigneusement alignées, car il ne fallait pas que leur équilibre se rompit, tout le tas aurait dégringolé la pente. On eût dit deux pyramides vertes. Rien ne bougeait sur toute l'étendue de la place, ni dans les maisons d'alentour. Il semblait que chacun attendit un signe pour s'éveiller, une lumière, un mouvement. Toute la ville dormait. Tous deux traversaient cette immobilité, en silence. Il leur semblait marcher en dormant.

— Je voudrais manger une pastèque, lui souffla-t-elle à l'oreille.

Et, parce qu'il ne disait rien, elle ajouta:

— Je la paierai, j'ai de l'argent. C'est mon tour, tu as payé la bière.

— Mais à qui veux-tu donner l'argent? le marchand dort, tu vois bien!

— T'es drôlement peureux, fit-elle toujours à voix basse, mais sur un autre ton. Allons choisissons.

— Fait attention, le tas de pastèques pourrait bien s'écrouler sur l'homme et l'ensevelir...

Filimona s'approcha des pastèques. Elle frappa l'une d'entre elles de son doigt plié en prêtant l'oreille. Puis elle alla à une autre et répéta son manège. Elle en voulait une qui ne fût ni trop mûre et déjà sûrie, ni trop verte, à la chair insipide. Gică se joignit à elle. Et tous deux se mirent à écouter le crissement des pastèques sous le choc de leurs doigts, allant de l'une à l'autre. Le silence dans tout le marché n'était rompu que par le tapotement de leurs doigts.

— Regarde, dit-elle, étonnée, et elle mit la main sur sa bouche pour comprimer son rire.

— Quoi donc?

— Tu ne vois pas ce qui est écrit sur celle-ci?

Gică se pencha sur les lettres tracées au couteau: « Elisabeta ». La peau avait à peine été griffée, en surface. Les lettres avaient grandi à mesure que grossissait la pastèque, le soleil les avait blanchies et accentuées. Comme une blessure cicatrisée.

— Là aussi, regarde, s'exclama-t-elle en riant, en faisant pivoter légèrement une autre pastèque sans la changer de place, et il put lire: « Je t'aime, Elisabeta. »

— Celle-ci a été rayée avec l'ongle, ça se voit.

Après cela, toujours cherchant et frappant de l'index replié, ils constatèrent que toutes les pastèques portaient une inscription: « Elisabeta, ma chérie », « Je t'embrasse, E. »...

— Un crétin, dit-il à voix basse.

— Oui, un crétin, approuva-t-elle.

Mais ils n'en croyaient rien, et ils regardèrent avec sympathie l'homme qui continuait de dormir à côté de ses pastèques. Peut-être était-ce lui. Mais ce n'était pas sûr.

— Celle-ci est bonne, dit-elle en frappant légèrement une nouvelle pastèque.

— Tu as raison, fit Gică, après avoir contrôlé.

Filimona posa deux lei auprès de l'homme.

— On fait un rabais pour les écoliers, dit-elle en s'éloignant, la pastèque entre les bras, vers la limite du marché.

Elle s'arrêta près de la fontaine et s'assit au bord du trottoir.

— Elle doit être chaude, il faut l'arroser, déclara-t-elle.

Gică appuya sur le manche de la pompe et l'eau commença à couler, froide. Filimona posa la pastèque sous le robinet et se rassit au bord du trottoir. L'eau rebondissait sur la pastèque en grosses gouttes qui éclaboussaient tout alentour. Ses sandales se mouillèrent et elle les ôta pour

les battre l'une contre l'autre afin d'en secouer l'eau. Elle s'était installée sur des feuilles de choux, abandonnées là.

— Gică, sais-tu chanter?

— Tu en as des idées! Non, je ne sais pas.

— Pas maintenant. Mais en général, est-ce que tu sais chanter?

Il ne répondit pas. Filimona se leva, s'approcha de lui et lui ôta son chapeau. Elle se rechaussa et posa le chapeau sur sa tête.

— Je n'ai jamais porté de chapeau. Cela me va bien? demanda-t-elle en tournant sur ses talons, deux fois.

— Tu sais que tu risques de perdre tes cheveux si tu portes le chapeau d'un autre.

— Sans blague?

— On le dit, et c'est normal.

— Eh bien, j'attendrai qu'il tombent! dit-elle en tirant le chapeau sur son front. Gică, j'ai entendu une chanson à la radio, et je ne me souviens plus des paroles...

— Qui est-ce qui la chante?

— Je ne sais pas.

Gică se saisit de la pastèque et la posa par terre. Il se pencha et la maintint d'une main au sommet, pour y faire pénétrer son couteau plus facilement.

— *Un tango italiano, Un dolce tango*, c'est comme ça que ça commence. Plus loin, je ne sais plus.

— Moi, je n'écoute pas ces stupidités, dit-il et il coupa la pastèque en tranches. Elle craquait joliment, elle était mûre à point.

— Je ne connais entièrement qu'une seule chanson... Mon frère aîné la chante quand il a trop bu. Je t'en dirai les paroles, je n'ai pas de voix.

A Bacău, à Bacău.
dans un faubourg de la ville
Il arriva un jour
Un grand scandale...

La pastèque était fraîche et sucrée. Il regardait Filimona qui s'était mise à manger, se barbouillant jusqu'aux oreilles. Elle tenait la tranche des deux mains et mordait dedans, en riant.

— Et après?

— Je vous jure bien, madame
Sur mes épaulettes à venir
Tam-ta-ram-tam-tam...
Pam-pa-ram-pam-pam-pam...

Quand ils eurent fini la pastèque, ils repartirent. Il n'y avait pas un bruit sur le marché. A la lisière du parc, où se trouvait le cirque, il n'y avait pas de bruit non plus. Les ampoules du manège étaient éteintes. Les volets du stand de tir étaient fermés. Ils regardèrent les antilopes et les ours abattus peints sur les volets et les cerfs. On avait tiré aussi sur une lionne; un tigre gisait dans une mare de sang. La pluie tombant sur les volets avait un peu noirci le sang. Le chasseur fumait la pipe au milieu des animaux morts, et pointait son fusil d'une seule main sur un aigle reproduit au bord supérieur du volet, prêt, semblait-il, à le dépasser dans son vol.

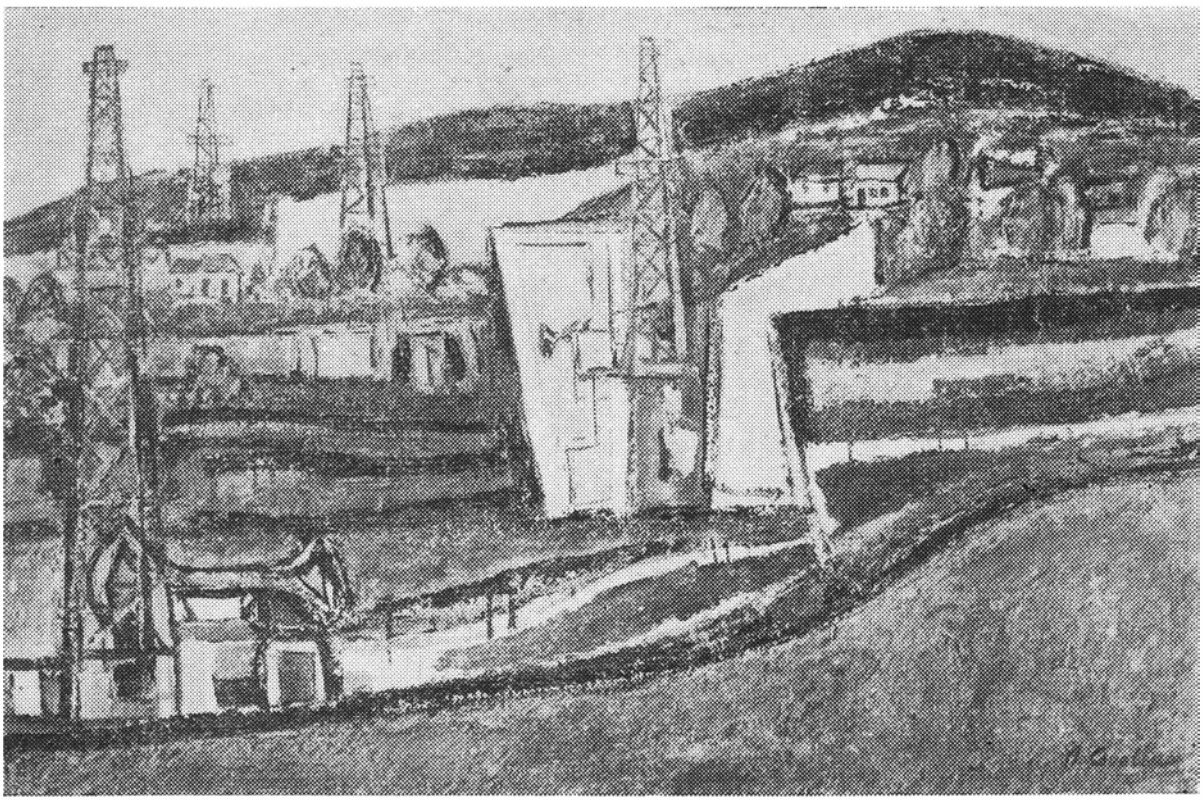
Sur un autre volet était dessinée la roue de la chance, en blanc, à côté d'un géant qui lançait des balles sur des boîtes vertes. La couleur verte plut à Gică, elle était belle, brillante, et tendre comme l'herbe. Quelque part, tout près, l'aurore allait se lever.

Le manège demeurait figé. Les sièges étaient liés entre eux par des chaînes. Sur le plancher de bois, au milieu, étaient peints un tambour, plusieurs trompettes, un cor de chasse, et un gramophone. Gică mit la main sur un siège et lui imprima un léger balancement. Il monta sur la plate-forme, s'appuya au dossier d'une chaise et l'entendit craquer. Elle lui fit signe du doigt de faire attention. Elle était restée sur le terre-plein. Gică, sur la plate-forme, paraissait très grand. Son dos cachait la lune. Quand il se pencha pour délier deux sièges, devant et derrière lui, Filimona vit la lune dans le ciel. Comme une tranche de melon. Elle sourit. Et quand il l'invita de la main à venir le rejoindre, elle enfonça le chapeau sur sa tête pour surmonter sa timidité et

BRĂDUȚ COVALIU: *Paysage pétrolifère (huile)* →

grimpa sur la plate-forme. Elle prit place sur le siège qui était devant lui et se cramponna aux chaînes des deux mains. Gică commença à se balancer sur son siège et, tendant le bras, il se mit à la balancer aussi. Et leur balancement se fit de plus en plus fort. Ils avaient l'impression d'être tout seuls sur la place et dans toute la ville. Ils se regardaient et accentuaient leur balancement en appuyant sur la plate-forme de la pointe des pieds, pour ne pas faire de bruit. Ils montaient toujours plus haut, à droite et à gauche et les sièges du manège commencèrent à se balancer doucement, tous ensemble. Ils sentirent tout à coup qu'ils les entraînaient en avant, et ils se retrouvèrent en train de tourner dans les airs, l'un derrière l'autre, se rapprochant et s'éloignant l'un de l'autre selon qu'ils lâchaient ou saisissaient les chaînes, et respirant à pleins poumons l'air frais, vivifiant, du matin. Les ampoules colorées du manège s'étaient allumées, et ils virent d'en haut, planté au milieu de la plate-forme, un homme vêtu d'un tricot de corps, qui leur faisait des signes de la main. Il avait dormi à l'intérieur, derrière les feuilles de contre-plaqué décorées, et à présent il agitait la main tout en augmentant la vitesse du moteur. C'était comme s'ils volaient. L'air froid les étourdissait. Les étoiles commencèrent à virevolter dans le ciel et à se brouiller, à tomber vers la terre pour monter à nouveau. Les ampoules semblaient s'être reliées en un cercle de lumière. Gică sentit dans sa bouche le goût rouge de la pastèque arrosée par la pompe. Les baraques tournoyaient autour du manège, vertigineusement. Gică vit son chapeau prendre son vol. Les vitres des immeubles semblaient brillantes, et elles s'étaient mises aussi à tourner. L'homme en tricot commença à jouer de la trompette. Il s'éloignait, diminuait, semblait dégringoler sur le dos et se relever. La trompette scintillait d'un éclat aveuglant. Le soleil s'était levé. La terre tournait avec eux, avec le marché, avec la ville tout entière. Tout le monde était éveillé. Les chaises tourbillonnaient, l'homme en tricot jouait de la trompette et tout n'était que lumière. Comme si la terre entière avait refleuri.

(Extrait du roman *l'Eté des Olténiens*, 1964) *En français par Nelly Florescu*



S O M M A I R E

LA RÉVOLUTION

R.R. — Un Quart de siècle en deux millénaires 4

Vers:

GEORGE BACOVIA (1881—1957) — La Sérénade de l'ouvrier.. Cogito 8
EUGEN JEBELEANU (n. 1911) — A Ceux qui sont tombés pour la liberté..... 9
ALFRED MARGUL SPERBER (1898—1967) — Ballade de la lumière 10
MAGDA ISANOS (1916—1944) — J'attends l'an UN 11
MIHU DRAGOMIR (1919—1964) — Ode aux éclairs 13
GRIGORE HAGIU (n. 1933) — Au Parti 15

Prose:

EUGEN BARBU (n. 1924) — Le Dernier combat 16
FERENC SZEMLER (n. 1906) — La Rencontre 23
ION LĂNCRĂNJAN (n. 1928) — Le Dégel 29
LUCIA DEMETRIUS (n. 1910) — Un Silence inaccoutumé 37

ÉDIFICATION D'UNE CULTURE

AL. TĂNASE (n. 1923) — La Fonction sociale et humaine de la culture .. 46
MIRON NICOLESCU (n. 1903) — Développement de la science (interview) 52
DUMITRU TRANCĂ (n. 1927) — Une Politique du livre 55
NICOLAE GOGONEAȚĂ (n. 1931) — La Recherche philosophique 57
MIHNEA GHEORGHIU (n. 1911) — Affinités 60

LE MOUVEMENT ARTISTIQUE

GEORGE IVAȘCU (n. 1911) — 25 ans de littérature 66
ALEXANDRU DIMA (n. 1905) — Intégration du passé 72

Témoignages:

DEMOSTENE BOTEZ (n. 1893) — Pour que l'âme ne crie pas 74
GEO DUMITRESCU (n. 1920) — Le Poète et le rire 75
NICOLAE JIANU (n. 1916) — La Loi 78
ȘTEFAN NICULESCU (n. 1927) — Une Fenêtre vers le réel 80
ZAHARIA STANCU (n. 1902) — Au Centre de la cité 81
VIRGIL TEODORESCU (n. 1909) — Du dehors au dedans, de l'intérieur vers l'extérieur 82

PERMANENCES D'UNE LITTÉRATURE

I. **l'Engagement**

PAUL EVERAC (n.1924) — Deux dialogues 86

Vers:

VICTOR EFTIMIU (n.1889) — Nous sommes partis le soleil au front... 90
MIHAÏ BENIUC (n. 1907) — Le Tambour des temps nouveaux 90
MIRON RADU PARASCHIVESCU (n. 1911) — Les Poètes 91
FLORIN MUGUR (n. 1934) — Le Refus 93

Prose:

LAURENȚIU FULGA (n. 1916) — Dialogue dans la nuit 94
PAUL GEORGESCU (n. 1923) — Journal de bord 101
VERONICA PORUMBACU (n. 1921) — L'Option..... 109
IVAN DENEȘ (n. 1928) — Le Montreur de marionnettes 113
RADU BELIGAN (n. 1918) — Réflexions sur le théâtre 119

II. A la recherche du vrai

CAMIL PETRESCU (1894—1957) — Objectivité-Objectivisme 124
IMRE TOTH (n. 1921) — Art et réalité 128

Vers:

LUCIAN BLAGA (1895—1961) — Œdipe devant le Sphinx 131
ALEXANDRU A. PHILIPPIDE (n. 1900) — Un Exploit dans le désert..... 131
NINA CASSIAN (n. 1924) — Virages 132
MARIN SORESCU (n. 1936) — L'Alphabet 133
ILIE CONSTANTIN (n. 1939) — Adjonctions 134
GHEORGHE PITUȚ (n. 1940) — Le Verbe 135

Articles:

ION PASCADI (n. 1932) — Fonction cognitive de l'art 136

Prose:

MARIN PREDA (n. 1922) — Une Vision 140
AL. IVASIUC (n. 1933) — Homo edificator 146
AUREL DRAGOȘ MUNTEANU (n. 1942) — Valentina 151
ANATOL MÂNDRESCU (n. 1922) — L'Art dans la vie et la vie dans l'art..... 155

III. Protéisme des formes

VLADIMIR STREINU (n. 1902) — A propos de l'audace artistique 160
AUREL MARTIN (n. 1926) — Relief divers de la poésie 162

Vers:

EMIL BOTTA (n. 1912) — Le Mausolée 165
DIMITRIE STELARU (n. 1917) — Egarement 166
ION CARAÏON (n. 1923) — Mais dame chèvre... 166
ION GHEORGHE (n. 1935) — La Poule aux poussins d'or 168
DIETER SCHLESAK (n. 1934) — Auberge 173
VIRGIL MAZILESCU (n. 1942) — Tu restes toujours la ville..... 173

Articles:

MIHAI GAFIȚA (n. 1923) — Les Courants de la prose 174

Prose:

CONSTANTIN ȚOIU (n. 1923) — Les Choses 178
NICOLAE BREBAN (n. 1934) — Le Meurtre 179

MIRCEA CIOBANU (n. 1940) — La Femme du haut de l'escalier — 187
IULIAN NEACȘU (n. 1941) — Ce qui était bleu alors — 189
TOMA PAVEL (n. 1941) — Fragments sur les mots — 191

GHEORGHE FIRCA (n. 1935) — Les Voies de la musique — 194

IV. **Du national à l'universel**

C. I. GULIAN (n. 1914) — Continuité et valeur 198

Vers:

RADU BOUREANU (n. 1906) — Souvenir perdu 202
ȘTEFAN AUG. DOÏNAȘ (n. 1922) — Ballade de la question posée par Parsifal 203
A. E. BACONSKY (n. 1925) — Petite ballade 204
PAL BODOR (n. 1930) — La Vérité ne brigue pas... 205
ȘTEFAN BĂNULESCU (n. 1929) — André le Mort 207
ION ALEXANDRU (n. 1942) — Prière 208

Articles:

OVIDIU COTRUȘ (n. 1926) — Considérations sur le caractère spécifique national 209

Prose:

MIHAÏL SADOVEANU (1880—1961) — Les Frères 215
FĂNUȘ NEAGU (n. 1932) — Les Fiançailles — 222

Articles:

IULIAN MEREUȚĂ (n. 1943) — Bref aperçu de l'art plastique roumain contemporain 231

V. **Visage de l'Homme**

Pages choisies:

MIHAÏ RALEA (1896—1964) — Sur l'humanisme 236
TUDOR VIANU (1897—1964) — Pages de journal 239
D. PANAÏTESCU-PERPESSICIUS (n. 1891) — De l'élégie des ruines à l'ode aux édifices 241

Vers:

TUDOR ARGHEZI (1880—1967) — Le Psalmiste 243
GEO BOGZA (n. 1908) — Le Grain de sable — 246
MARIA BANUȘ (n. 1914) — Après l'orage — 246
NICOLAE LABIȘ (1935—1956) — Bilan 247
NICHITA STĂNESCU (n. 1933) — Cosmogonie ou Berceuse 248
DOMOKOS SZILAGY (n. 1938) — Profane maçon — 251
ANA BLANDIANA (n. 1942) — Le Don 251

Prose:

GEORGE CĂLNESCU (1899—1965) — Les Bâtisseurs 253
TEODOR MAZILU (n. 1930) — Qui doit souffrir? — 261
D. R. POPESCU (n. 1935) — Le Manège — 265

Abonnez-vous à la

REVUE ROUMAINE

FOUR TOUTE COMMANDE, S'ADRESSER À

C A R T I M E X

Bucarest — Roumanie

B.P.134—135.. Télex : 226

OU AUX CORRESPONDANTS SUIVANTS:

RÉPUBLIQUE POPULAIRE D'ALBANIE : *Ndermorja Shteterrore e Tregetimit te Librit*, Entreprise de l'Etat de Commerce du Livre, Rruga Konferenca e Pezes, Tirane ● **RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE ALLEMANDE :** *Deutscher Buch*, Leninstrasse 16, Leipzig 701 ● **RÉPUBLIQUE FÉDÉRALE D'ALLEMAGNE :** *Kubon & Sagner*, B.P. 608, München 34; *Presse-Vertriebs-Gesellschaft* g. m. b.H. Börsenstrasse 13--15, Frankfurt/Main; *W. E. Saarbach*, B.P. 1510, 5 Köln I; *Kunst & Wissen*, B. P. 46, 7 Stuttgart I ● **AUSTRALIE :** *Current Book Distributors*, 168—174 Day Street, Sydney; *A. Keesing*, B.P. 4886, G.P.O. Sydney; *Universal Publications* 45 & 47 Walker Street, North Sydney ● **AUTRICHE :** *Globus Buchvertrieb*, Salzgries 16, Wien I ● **BELGIQUE :** *Du Monde Entier*, 5, Place St. Jean, Bruxelles I; *Agence & messageries de la Presse*, 14—22 Rue du Percil, Bruxelles I ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE BULGARIE :** *Hemus*, Littérature Etrangère, 11 pl. Slaveikov, Sofia ● **CANADA :** *Progress Books*, 44 Stafford St., Toronto; *Internationae Subscription Agency* « Periodica », 5090 Papineau, Montreal 34; *Co-operative Bookshop Ltd.* 882 Main Street, Winnipeg; *People's Co-operative Bookstore*, 341, West Pender Str., Vancouver 3 D.C. ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE :** *Waiwen Shudian*, B.P. 88, Pékin ● **COLOMBIA** *Livreria Buchholz Galeria*, Av. Jimenez de Quesada 8—10, Bogotta ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE DÉMOCRATIQUE CORÉENNE :** *Chulpanmul*, Korea Publications Export & Import Corporation, Pyong Yang ● **CUBA :** *Cubartimpex*, Simon Bolivar 1, Palacio Aldamo, La Havana ● **DANEMARK** *Ejnar Munksgaard*, Noregada 6, Copenhague K; *Munksgaard* Prags Bld. 47, Copenhague ● **ESPAGNE :** *Livreria Herder*, Calle de Balmes 26, Barcelone 7; *Livreria Mundi Prensa*, Castello 37, Madrid ● **ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE :** *Fam Book Service*, 69, Fifth Avenue, N.Y. 10003, New York; *Arthur Vanous*, B.P. 211, 460 East 70 st Street, New York 21, N.Y.; *Walter J. Johnson Inc*, 111, Fifth Avenue, New York, N. Y. 10003; *Read More Publications Inc.*, 50 Broad Street, New York 4, N.Y.; *Albert Phiebig*, B. P. 352 White Plains, N.Y. 10602, New York; *Dolphin Service* B.P. 1027, Washington D.C. 20003; *McGregor Magazine Agency*, Mount Morris, Illinois; *Continental Publications*, 111, South Mermanec Ave. St. Louis Missouri 63105 ● **FINLANDE :** *Rautatirkirjakauppa*, Kampinkatu 2, Helsinky; *Akateeminen Kirjakauppa*, Kokuskatu 2, Helsinky ● **FRANCE** *Nouvelles messageries de la Presse Parisienne*, 111, Rue Réaumur, Paris 2e, *Européiodiques* S.A., 72, Bld. Senard Saint Cloud; *Département Etronger Hachette*, 79 Bld. St. Germain, Paris 7e, *Agence Littéraire et Artistique Parisienne*, 7, Rue Debelleyne Paris 3e, *France Publications*, 108, Rue Réaumur, Paris 2e ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE HONGROISE :** *Kultura*, B.P. 149, Budapest 62 ● **GRANDE BRETAGNE :** *R. I. Maxwell & Co. Ltd.* 4—5 Fitzroy Square, London W.C. 2; *Lewis & Co. Ltd.*, 68 Grafton Way, London W. 1; *Central Books Ltd.*, 37, Inn Road, London W.C. 1; *Continental Publications Ltd.*, 101, South Wark Str., London S.E. 1; *Collet's Holdings Ltd.*, Dennington Estate, Wellingborough, Northants; *Blackwell's Booksellers*, 48 & 51 Broad Street, Oxford ● **GRÈCE :** *Atom*, Karagheorghi Servivas 7, Athènes; *Kauffman Bookshop*, 28 Stadion Street, Athènes ● **HONG KONG :** *Essex & Co.*, Alexandria House 749—750 ● **ISRAËL :** *Haiflepac Ltd.*, 11 Arlosorof Street, Haifa; *Lepac Lts.*, 15, Rambam Street, Tel-Aviv ● **ITALIE :** *So. Co. Lib. Ri. Export-Import*, Piazza Margana 33, Roma; *Stampamerica Subscription Agency*, Via M. Machhi 71, Milano; *Messagerie Italienne Sp. A.*, via Giulio Carcano 32, Milano ● **JAPON :** *Nauka Ltd. Import Dept.* 30--19, Minami-Ikebukuro, 2-chome Toshima Ku, Tokio; *Overseas Publications Ltd.*, B.P. 1582 Central, Tokio; *Far Eastern Booksellers*, Kanada, B.P. 72, Tokio; *Maruzen Co. Ltd.*, 6 Tori Nichome Nihonbaschi, Tokio ● **MEXIQUE :** *Editorial Grijalbo S.A.*, Apartado 28568, Mexique 17 D.F. ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE MONGOLE :** *Mongolian State Book Trade*, Ulan Bator ● **NORVÈGE :** *Norsk Bokimport*, D.P. 3267, Oslo ● **PAYS-BAS :** *Swetz & Zeitlinger*, Keizersgracht 487, Amsterdam C.; *Meulenhoff & Co.*, Beulingstraat 2, Amsterdam C; *Pegasus*, Leisestraat 25, Amsterdam C; *N. V. Martinus Nijhoff*, B.P. 269, Hague ● **RÉPUBLIQUE POPULAIRE POLONAISE :** *Ruch*, Ul. Wronia 23 Varsovie ● **PORTUGAL :** *Livreria Buchholz*, Avda Liberdade/R. Duque de Palmela, Lisabone; *Soporeza*, Rua D. Estefania 32—3E, Lisabone ● **SUÈDE :** *D. C. Fritze*, Fredgatan 2, Stockholm 16; *Gumperts A. B.*, *B. P.* 346, Göteborg 1 ● **SUISSE :** *Herbert Lang & Cie A. G.* Münzgraben Ecke, Amthaugasse — Berne; *Pinkus & Co.*, Froschaugasse 7, Zürich ● **RÉPUBLIQUE SOCIALISTE TCHÉCOSLOVAQUE :** *Artia*, Ve Smeckach 30, Prague 1 ● **UNION SOVIÉTIQUE :** : *Mejdunarodnaïa Kniga*, *Moskva* G-200 **RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU VIET-NAM :** *So Xua Nhap Khau Sach Bao*, Importes & Exporters of Books & Periodicals, 32, Hai Ba Trung, Hanoi ● **RÉPUBLIQUE SOCIALISTE FÉDÉRATIVE DE YOUGOSLAVIE :** *Iugoslovenska Knijga*, Terazije 27, Beograd; *Forum Novi Sad*, 1 V Misica, Novi Sad; *Libertatea Pantevo*, Z. Zrenjanina 7, Pancevo, *Nolit*, Terazije 27, Beograd; *Prosveta*, Terazije 16, Beograd

43.434

DANS NOS PROCHAINS NUMÉROS:

Vers

DAN BOTTA, INGMAR BRANTSCH, BEN CORLACIU, TUDOR GEORGE, MIRCEA IVĂNESCU, DRAGOȘ VRÂNCEANU

Prose

I. PELTZ, PETRU POPESCU, ZAHARIA STANCU, NICOLAE VELEA

Le 150e anniversaire de la naissance de Nicolae Bălcescu

NICOLAE BĂLCESCU	*Pages choisies:* Le Cours de la révolution dans l'histoire des Roumains
ION BARBU	Bălcescu vivant
DAN BERINDEI	Un grand révolutionnaire roumain
MARIN BUCUR	Nicolae Bălcescu et sa famille d'esprit
CAMIL PETRESCU	Les Fleurs

Articles

PETRU COMARNESCU	« La Nouvelle narration »
OVIDIU CONSTANTINESCU	Le Sauveur est un bourreau
MIHNEA GHEORGHIU	Le Théâtre et le monde d'aujourd'hui
GEORGE MACOVESCU	L'Ecrivain et la conscience du monde contemporain
D. PANAÎTESCU-PERPESSICIUS	Le Prolétaire des dieux
ION PASCADI	Un nouveau dramaturge roumain: Marin Sorescu

ION ȚUCULESCU: Ronde dans la forêt (huile) →